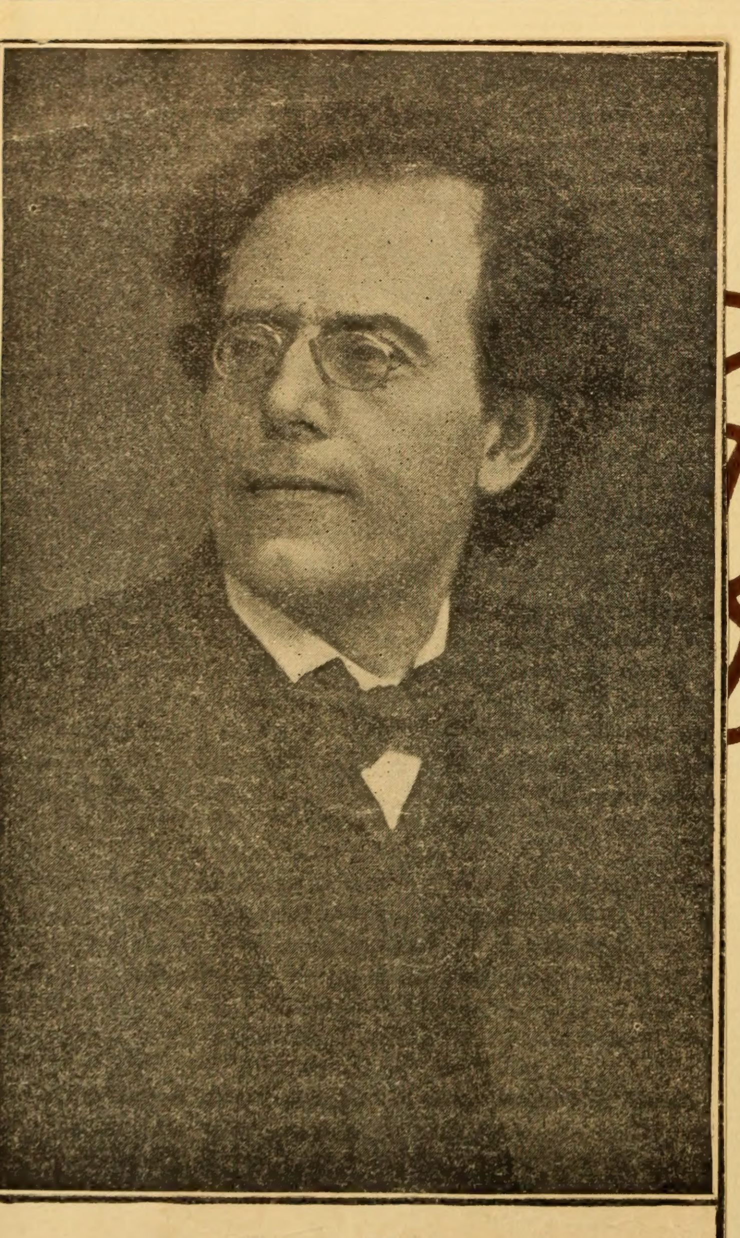


VON

RICHARD SPECHT



VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

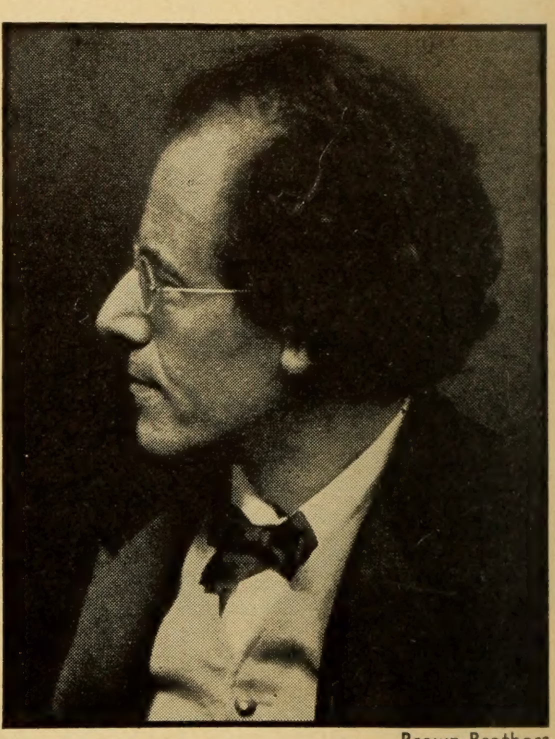


Gustav Mahler

World-Weary Colossus

The nine symphonies of the late Gustav Mahler are colossal, brooding, heaven-storming, seldom-played. This week,* the Radio City Music Hall symphony began to play them all, conducted by Erno Rapee.

Last of the great line of Central European symphonists, Mahler, a Bohemian Jew, has been dead for 30 years, but among musicians his name is still good for a dog-fight. In Vienna, for Nazi reasons, *Gustav Mahlerstrasse* has been renamed *Meistersingerstrasse*—rendered *Gustav Meistersingerstrasse* by subversive Viennese. In the U.S., Mahler partisans are

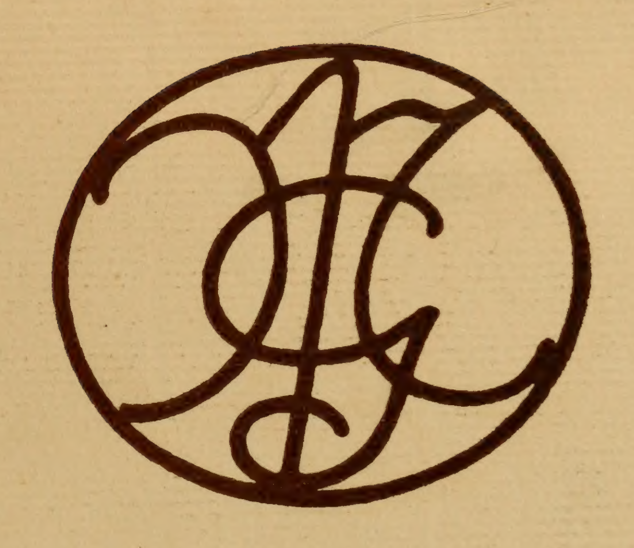


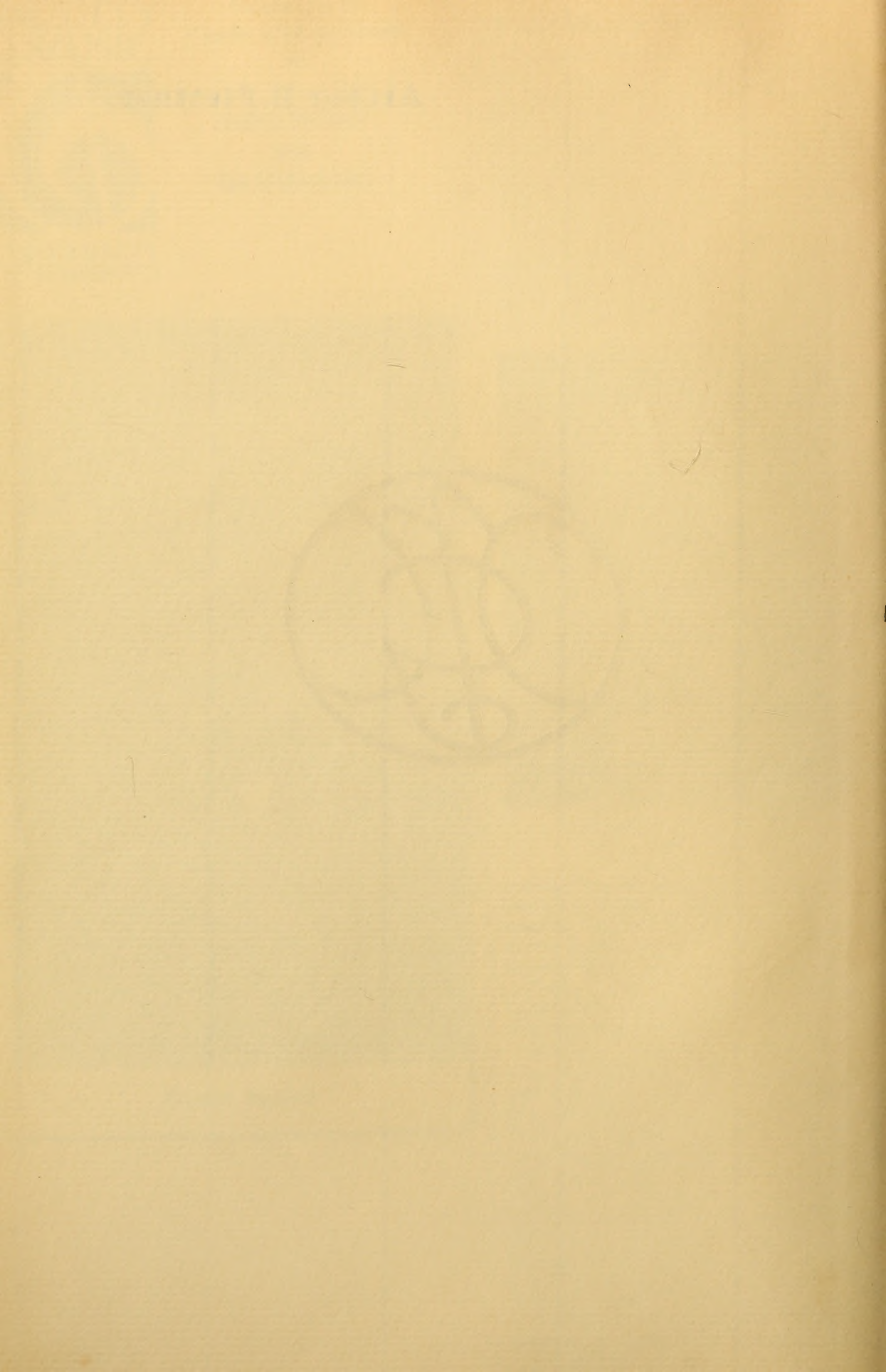
Brown Brothers

THE LATE GUSTAV MAHLER
His farewells continue.

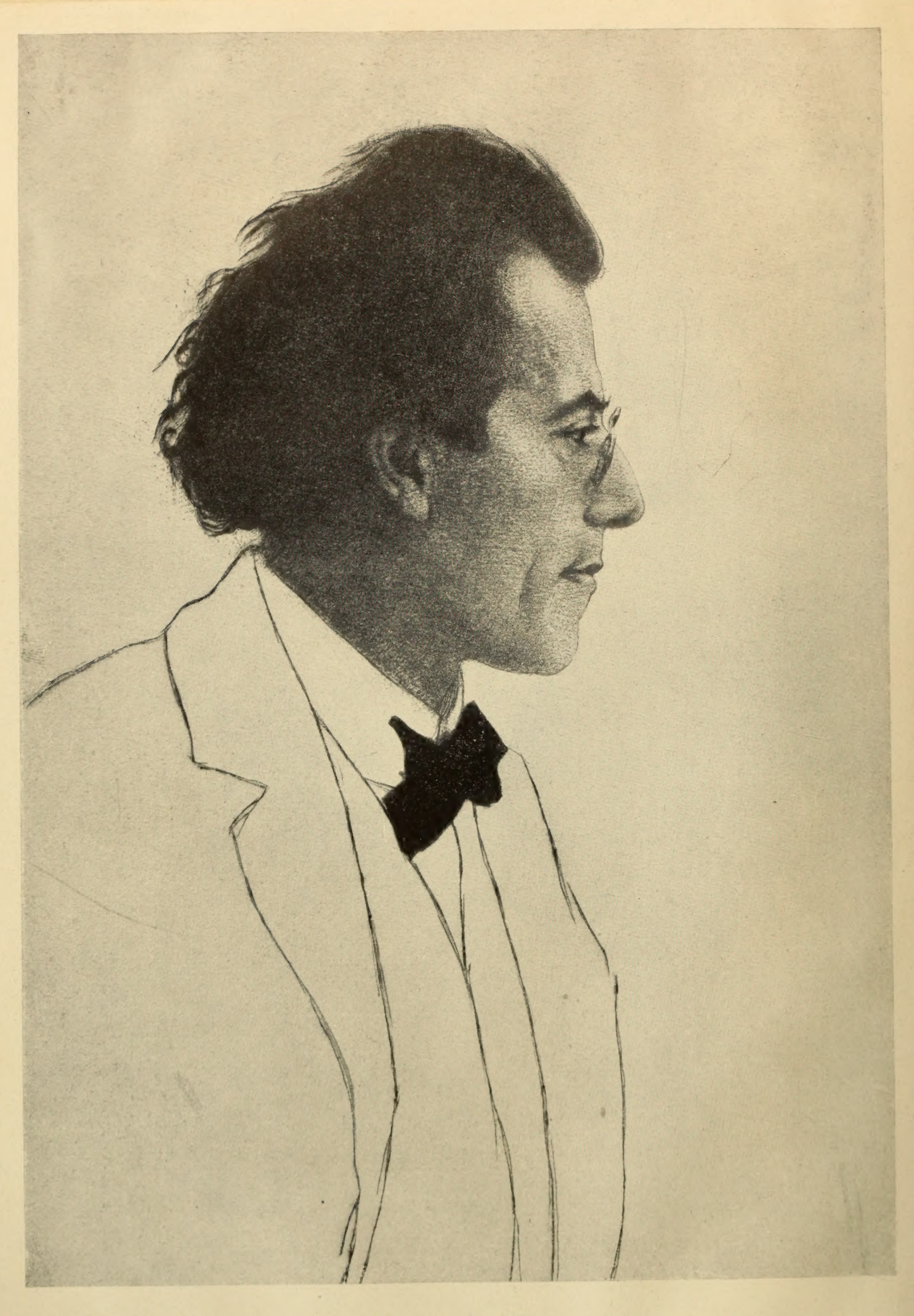
organized as intensely as movie-fan clubs. One group awards a Mahler medal to outstanding torchbearers (Philadelphia's Conductor Eugene Ormandy, Boston's Sergei Koussevitzky, German Exile Bruno Walter —Mahler's disciple). Commentator at the broadcasts is Czech Author Franz Werfel, third husband of Mahler's widow.

Brooding, world-weary, Mahler had most to say in the poignant phrases, the long farewells of his last symphony and *Das Lied von der Erde* (*Song of the Earth*, a cycle for two voices and orchestra). One of his grandiose symphonies was feelingly described by Sir Donald Francis Tovey: "A musical phantasmagoria in which all the elements that have ever been put into a symphony before are conglomerated with all the musical equivalents of a picaresque novel and a Christmas pantomime. . . . On internal evidence it was written during a holiday at Llanfairpwllgwyngyllgogerychwyrndrobwllllantysiliogogogoch."





GUSTAV MAHLER



Gustav Mahler

Radierung von Emil Orlik

GUSTAV MAHLER

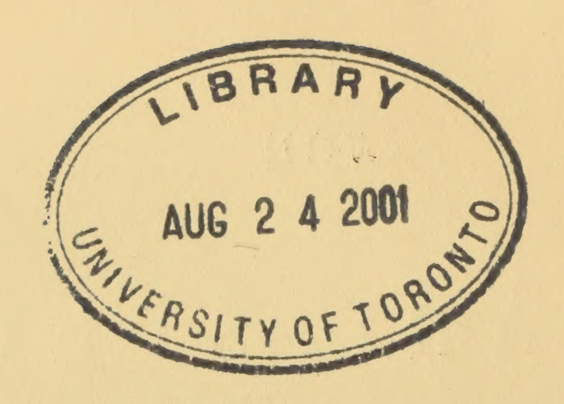
VON

RICHARD SPECHT

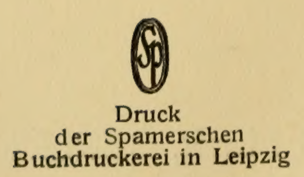
ERSTE BIS VIERTE AUFLAGE

MIT 90 BILDERN

SCHUSTER & LOEFFLER, BERLIN UND LEIPZIG 1913



Druck
der Spamerschen
Buchdruckerei in Leipzig



INHALT

Ja, ich weiß, woher ich stamme,
Ungesättigt gleich der Flamme
Glühe und verzehr' ich mich;
Licht wird alles, was ich fasse,
Kohle alles, was ich lasse,
Flamme bin ich sicherlich.

Nietzsche.

Vorwort

Dieses Buch hätte eine ausführliche Biographie werden sollen; eine dokumentarisch festgestellte Beschreibung des äußeren und inneren Lebensganges eines der größten Künstler im Bereich der Musik. Daß es etwas so ganz anderes geworden ist, hat seinen Grund in einer doppelten Erkenntnis und ein wenig auch darin, daß vorläufig noch das wichtigste Material für ein derartig erschöpfendes biographisches Werk nicht zugänglich ist. Die Erkenntnis aber: daß eine Mahler-Biographie, wie sie sein soll, nur einer schreiben kann, der ein paar Jahre seines Daseins dafür hinzugeben vermag, um diesem Leben gleichsam nachzureisen, am Geburtsort des Künstlers und an jeder Stätte seines Wirkens unmittelbare Eindrücke zu empfangen, dort Dokumente zu sammeln, zu hören, wie er zu dieser und jener Zeit auf die Menschen gewirkt und welche Spuren sein Wesen hinterlassen hat. Das hätte ich — jetzt wenigstens, solange mich Beruf und Neigung an die Tätigkeit des Kritikers in einer Großstadt bindet — nicht vollbringen können. Zu all diesen schließlich überwindlichen Dingen aber kam die zweite Erkenntnis: daß es jetzt noch nicht an der Zeit für solch ein Buch ist. Nicht nur, weil noch zu viele Menschen leben, die in dieses Leben in einer Weise mitversponnen sind, daß eine wahrhafte und komplette Darstellung mir wider ein Gefühl des Taktes ginge, etwas Aufdringliches und Aufstöberndes an sich hätte und etwas Journalistisch-Sensationslüsternes dazu. Sondern weil Mahlers Gestalt selbst uns noch zu nahesteht; weil die Distanz fehlt, die die Wichtigkeiten und Unwichtigkeiten seines Lebens gleichsam „chemisch" zu scheiden vermöchte; weil es späterer Zeit vorbehalten werden muß, einzig jene Einzelheiten seines Daseins festzuhalten, die sich irgendwie in Kunst umsetzen, und die anderen auszuschalten. Und weil wir zunächst lernen müssen, ihn richtig zu sehen; unbeirrt durch persönliche Beziehungen, durch subjektive Eindrücke, durch die Legendenbildung des Alltags, die eine weit verwirrendere und fälschendere ist als jede andere.

Ihn richtig sehen zu lernen — dazu möchte dieses Buch, so

wie es jetzt ist, beitragen helfen. Es ist kein Kampfbuch mehr: es schildert ein Erlebnis und schildert es ganz. Mahlers Lebensgang wird schließlich jeder erzählen können, der die rechte Liebe, den rechten Fleiß, die rechte Gewissenhaftigkeit und das nebenbei dazu nötige Forscherglück hat. Wobei noch zu sagen ist, daß gerade das äußere Leben Mahlers, bei allem Sturm seiner jugendlichen Entwicklung und bei allem Glanz seiner späteren Jahre, kein im wahrhaft „biographischen“ Sinn ergiebiges ist. Wer aus Paul Stefans redlich begeistertem Buch oder aus meinen früheren kleinen Schriften über Mahler die Daten dieses Lebens kennen gelernt hat, wird bekennen müssen, daß all die äußerlichen Dinge seines Daseins nur wenig im Zusammenhang mit seiner Kunst auszusagen haben. Daß der deutschböhmische, am 7. Juli 1860 in Kalischt bei Iglau geborene Jüngling schon in der Kindheit sein Berufensein für die Musik dadurch zeigte, daß der zweijährige all die hunderte Volks- und Soldatenlieder der Straßen und der Kasernen seiner Heimat zu singen wußte; daß er in Wien, von Julius Epstein erkannt, am Konservatorium (von den Lehrern für mäßig begabt, aber für unmäßig undisziplinierbar erklärt) Musik und an der Universität Philosophie studierte; daß sein Weg ihn über die Sommertheater von Hall und Laibach nach Kassel, Leipzig, Prag und Budapest führte, wo er ein verrottetes Institut zu solchem Glanz emporriß, daß Brahms erklärte, wer den Don Juan vollendet hören wolle, müsse es in der ungarischen Hauptstadt unter Mahler tun; daß er, auch dort durch besserwissenden Dünkel und borniertes Kunstbureaukratentum vertrieben, nach Hamburg zu Pollini ging und dann nach Wien, wo er in zehn Hofopernjahren eine der ganz großen Zeiten des Theaters heraufführte, wie man sie in Dresden unter Richard Wagner erlebt hatte; daß er heiratete und zwei Kinder hatte, von denen ihm eins im Tod voranging; daß er auch aus Wien einem schädigenden Kunstverderber gleich fortgedrängt wurde, nach Amerika ging, um sich materielle Unabhängigkeit zu schaffen, und daß bald darauf, am 18. Mai 1911, dieses jäh aufleuchtende, in Sturm und Selbstverbrennung hinglühende Leben auslöschte — all das weiß man und mehr ist dem heute nicht hinzuzufügen.

Und: all das hat so wenig Beziehung zu seinem Wesenhaften, zu seiner inneren Welt und zu seinem Vollbringen. Vor allem aber: wenn es an der Zeit sein wird, dann wird der Berufene, der es vermag, hier Neues zu sehen und das Alte anders zu erschauen und zu gestalten, nicht auf sich warten lassen. Dieses Buch will anderes: will von dem Glücksfall meiner Existenz berichten, der „Gustav Mahler" hieß; will nur erzählen, was ich selbst an ihm und durch ihn erlebt habe und nur so, wie ich es erleben durfte. Ein anderer wird sein Mahlererlebnis auf andere Weise, wird es besser oder schlechter vermögen. Wenn dieses Buch einen Wert hat, so liegt er darin, daß es, wie es nun einmal ist und mit allem, was an ihm auszusetzen sein mag, eines für sich in Anspruch nehmen kann: es hätte von keinem anderen geschrieben werden können.

Man wird in diesen Blättern, so wenig biographisch sie gehalten sind, doch die wichtigsten Phasen von Mahlers Leben und zumindest die seiner letzten 15 Jahre finden; wenigstens so weit sie in Beziehung zu seinem schöpferischen Tun stehen. Meine Absicht war freilich ursprünglich nur die, einmal eine ausführliche, möglichst intensive und, soweit ich es nach Mahlers eigenen Worten vermochte, möglichst in seinem Sinn gehaltene Darstellung seiner Werke zu versuchen; ganz untheoretisch und unanalytisch, weil er all diese Obduktionen einer künstlerisch organischen Schöpfung erbittert haßte. Und die: bei solcher Darstellung den Menschen Mahler auszuschalten; hauptsächlich deshalb, weil es ja seine Tragik war, daß während seines Lebens immer wieder seine Werke durch die fanatisch fortreißende Kraft, die beklemmende, betörende, bannende und befreiende Macht dieses Menschen verdeckt wurden, der als Dirigent vor ihnen stand und der sie gleichzeitig zum tiefsten Eindruck hob und sie vergessen machte; daß dieser große Dirigent immer im Zweifel war, ob er als solcher oder wegen der reinen Wirkung seiner Tonschöpfung gefeiert worden war, und weil er schließlich so weit kam, all seine Erfolge für mißverstandene Dirigentenerfolge zu halten oder zumindest für solche, die nicht bloß in seinem Werk, sondern in allem Fesselnden und Bewegenden seiner großen Persönlichkeit begründet waren. Deshalb wollte ich zuerst den Versuch

machen, nur von diesen Werken zu sprechen und nur für ihre reine, von allem „privat" Persönlichen losgelöste Wirkung durch Darstellung einzutreten. Aber schon das ist mir, fürchte ich, nicht ganz gelungen; auch wenn ich alles derartig ‚Private' ausgeschaltet zu haben hoffe, konnte ich es mir doch nicht versagen, über die Entstehung mancher dieser Schöpfungen zu erzählen, was ich wußte, irgendein auffallendes Wort Mahlers anzuführen, das, in der blitzartigen Schärfe seiner aphoristisch zuschleifenden Art zu sprechen, manches aufhellt, was sonst leicht unverstanden bliebe, und auch da und dort über die Schicksale der Werke zu berichten, und über die Art, wie Mahler selber diese Schicksale trug. Schon das führte immer wieder zum Menschen Mahler hin. Während der Arbeit aber wurde es mir zum unabweisbaren Bedürfnis, auch von Mahlers reproduktivem Schaffen zu erzählen, aus den zehn großen Jahren der Wiener Hofoper wenigstens das festzuhalten, was für so viele zu unverlierbarer Bereicherung geworden ist. Von hier aus aber wiesen so viele Einzelheiten auf den Menschen, ja, so viele Dinge wären ohne Eingehen auf seine menschliche Art gar nicht darzustellen gewesen, daß ich die Erzählung dieses Erlebnisses „Mahler" auch durch das Bild seines Wesens, wie ich es gesehen habe, zu ergänzen hatte.

Trotzdem: die Anekdotenjäger, die Pikanterielustigen und die Liebhaber von privatem und von Kulissenklatsch dürften bei alledem leer ausgehen und sie seien von vorneherein gewarnt. Wer am Schluß wissen wollen wird, wie Mahler denn nun „eigentlich" war, in eine Formel abgezogen, mit einer Gebrauchsanweisung, die man in die Westentasche stecken kann, der möge lieber gleich nicht weiterlesen. Nochmals: ich erzähle ein Erlebnis, schildere einen Menschen mit all seinen Herrlichkeiten, seinen disparaten Zügen, seinen Widersprüchen, seinen Schwächen, wenn man will. Auf große Menschen läßt sich kein kleiner Reim machen; aus hundert Einzelnheiten seiner Art keine Schlußfolgerung ziehen. Am wenigsten bei einem, den der Tod zum Fragment gemacht hat, der sich nicht zu Ende leben konnte, der starb, als er an einem neuen Anfang war. Bis man von Goethe oder Beethoven oder Wagner in einem Resümee von fünf Zeilen erschöpfend sagen kann: er war ein guter

Mensch, liebte gutes Essen und schöne Frauen, rauchte gern starke Zigarren, gehorchte den Gesetzen und zahlte seine Steuern, — und bis man aus solcher Formel einen ganzen Menschen „abziehen“ kann, werde ich gleiches mit Mahler versuchen. Vorläufig nicht. Denn Mahler war kein guter Mensch, sondern mehr: ein gütiger; er gehorchte den Gesetzen nicht, weil er sich nicht um sie kümmerte und kam ebensowenig mit ihnen in Konflikt, weil er sein eigenes Gesetz in sich trug. Wenn es mir gelungen ist, etwas von seiner Atmosphäre spüren zu lassen, etwas von jenem ihm eigenen Gesetz zu zeigen oder zur Ahnung zu machen, dann werde ich sehr froh sein: denn dann habe ich für beglückende Erschütterungen und für befreiende Stunden, die mich Mahler und seinem Werk verschulden, auf meine Weise gedankt.

Seit Mahler tot ist, ist es erschreckend leer um und in uns geworden. Sein Werk bleibt uns; ein Vermächtnis, das noch viel zu wenigen zu eigen geworden ist und dessen Zeit kommen muß und kommen wird. Aber er selbst ist fort, sein wunderbares Beispiel, seine Lust zu geben, seine Lust zu empfangen, die Reinheit seiner Künstlerschaft, die fordernde Ruhelosigkeit seines immer wieder nach Großem ringenden Geistes, die Menschlichkeit seines Wesens, dieses Akkumulators prachtvoller Energie — all das ist dahin und nur mehr in trauervoller Erinnerung lebendig.

Dies Buch soll daran mahnen, soll mithelfen, am Verstehen seines großen Werkes zu arbeiten, das völlige Vergessenwerden jener Taten Mahlers zu verhindern, die unsrer ernsten Bühnenkunst einen neuen Stil und darüber hinaus neue Möglichkeiten gegeben hat. Wenn diese Blätter etwas davon vermögen, so habe ich vielen dafür zu danken. Vor allem Herrn Professor Alfred Roller, der durch die Überlassung von 17 seiner herrlichsten Bühnenbilder diesem Buch einen Schmuck und der Darstellung der Opernfeste Mahlers einen Nachdruck und eine Anschaulichkeit gegeben hat, die das Wort allein niemals erreicht hätte; Frau Alma Maria Mahler für guten und freundschaftlichen Rat und für Bilder und Manuskripte, durch die sie den illustrativen Teil des Buches bereichert hat; Frau Justine Mahler-Rosé für die Überlassung der Familien-

bilder; Herrn Regierungsrat Albert J. Weltner für die Zusammenstellung der Tabelle, in der die Novitäten und Neuinszenierungen der Mahlerzeit in der Hofoper verzeichnet sind.

Literatur habe ich keine herangezogen, habe auch fast niemals nach fremden Berichten, fast nur aus eigenem Anschauen und Anhören erzählt. Den Herren Kapellmeister Bernhard Schuster, Max Kalbeck, Heinrich Chevalley, Thomas Mann, Oskar Straus, Paul Weingarten, Direktor Richard Müller und vielen anderen, die mir Briefe Mahlers zur Einsicht übergaben und manchen Zug von ihm berichteten, habe ich dafür zu danken. Wie weit ich sie verwenden konnte, werden sie dem Buch selbst entnehmen, das ich in die Hände derer lege, die Mahler erlebt haben.

Wien, am 3. November 1913. **R. Sp.**



DER MENSCH

Der Mensch

Ich glaube nicht, daß es einen Menschen gegeben hat, der Mahler wirklich gekannt hat. Manche haben ihn zu berechnen gesucht; haben gewisse Reflexe seines Wesens, gewisse Eigenschaften und Eigenarten seiner Natur, gewisse Launen seiner abrupten Reizbarkeit als Faktoren in die Gleichung gestellt, die sie zugunsten irgendeines Vorteils oder irgendeiner Eitelkeit zu lösen gedachten. Aber er war unberechenbar; hat sich von niemandem ganz einnehmen lassen, keinem ganz ergeben. Nur seinem Werk. Es war immer, als wenn er aus weiter Ferne käme; oder besser: aus dunkler Tiefe. Wie einer, der aus einem tiefen, rätselvollen Grund emportaucht, dessen Wogen über ihn zusammengeschlagen waren. Wie einer, der aus einem deutungsschweren Traum erwacht. Er machte nur selten den Eindruck eines „Anwesenden"; und war auch wirklich meist irgendwie abwesend, anderswo, in fernen Bereichen; hatte seine Kunst wie einen weiten, faltigen Mantel um sich geschlagen, der ihn den anderen ganz verbarg, und trat nur selten, nur wenn er mit dem rechten Wort angerufen war, aus dieser Hülle hervor. Dieses „rechte Wort" mußte nicht eben eines sein, das gerade dem gemäß war, was just in ihm vorging; aber freilich mußte es eines von denen sein, die ihm ein „Mehr" erraten oder gar ein ihm-nahe-Sein hoffen ließen. Denn er war sein Leben lang auf der Menschensuche; auf der Fährte nach Verstehenden, nach Seelen, auf die er wirken, nach lebendigen Gefäßen, in die er sich und seine Musik ganz ergießen konnte. Dieser in Flammen und Sturm dahinfahrende, immer innerlich bewegte und produktive, unbändige und ungebärdige Mensch in seiner traumbedrängten, selbstverbrennenden Rastlosigkeit, die ihm vitales Bedürfnis war, fuhr raubtierartig auf jeden zu, von dessen Wesen er hoffen durfte, empfangen oder geben zu können: nur daß er allzuoft lebendiges Blut zu trinken gedachte und schales Gerinnsel fand. Daher die vielen Enttäuschungen, die er mit anderen und die andere mit ihm erlebten. Er stürzte sich auf jeden, der ein Wort aussprach, das auf Empfänglichkeit und Verstehen hindeutete — und mußte fast immer wieder entdecken, daß dieses Wort ein

leerer Widerhall war. Dann freilich warf er diesen Menschen von sich, in Zorn und in kränkender, feindseliger Schroffheit und vergaß dabei immer, daß nur er selbst und seine eigene Sehnsucht an seiner Enttäuschung schuld war; nicht die Menschen, die eben waren, wie sie waren, und die nur er anders gesehen und die er sich umgedeutet hatte. Dann zog er sich noch scheuer, wie fröstelnd, in sich zurück, war verletzend, ohne es zu wissen, erschrak fast, wenn er ein liebes Wort gesprochen hatte, und nahm es gleich wieder zurück, wurde reizbar und ungerecht und tat sich selber dabei doch am meisten weh.

Er war unberechenbar und war es nicht nur im Sinn der Launenhaftigkeit. Denn er war verschlossen und unmitteilsam, soweit sein Ich in Betracht kam. Lebhaft, aufmerksam, von reger, ja fast gierig unersättlicher Teilnahme war er, wenn über irgend ein Problem der Philosophie oder der Naturwissenschaft gesprochen wurde; staunend, naiv, immer wieder fragend, kopfschüttelnd in verwundertem Nichtbegreifen, wenn er die freilich gerade ihm gegenüber sonderbaren Erscheinungen der Musikkritik ergründen wollte; leise, still, gesammelt, ja andächtig, wenn es um sein eigenes Schaffen ging, dem er mit einer gewissen Scheu, wie etwas Herrlichem, Rätselhaftem, ihm Auferlegten gegenüberstand, nicht wie einer „Leistung", auf die er sich etwas einzubilden hatte, sondern mit Ehrfurcht vor einem geheimnisvollen Gebot; der Ton der Worte, mit denen er mir seine handschriftlichen Partituren der siebenten und achten Symphonie anvertraute, dieses „Lassen Sie kein fremdes Auge darauf ruhen, Sie wissen, was mir das ist", — ist mir unvergeßlich in seiner Bewegtheit und der Schamhaftigkeit, die das ihm widerfahrene Wunder der visionären Stunde noch nicht preisgeben will (und sagt vielleicht einem, der es nur liest, gar nichts). Eine Schamhaftigkeit, die er übrigens auch beim Dirigieren seiner eigenen Werke hatte und durch die er oft den Eindruck verdarb. In der „Fünften" zum Beispiel, in der er alle herben und grellen Akzente, alle Schroffheiten, aber auch den hellen Jubel des Rondofinales und des von trotzigem Bauernblut durchströmten Scherzos milderte: es war ihm unerträglich, sich für andere und vor anderen aufzuschließen, und wenn er sich dazu

zwang, war es ihm eine solche Anstrengung und Überwindung, daß die Geste, mit der er es tat, dadurch oft übertrieben wirkte. Daher der „theatralische“ Mahler. . . . Im Gespräch war es ähnlich. Vom eigenen Werk konnte er sprechen, und es war rührend, mit welchem freudigen Stolz er diese oder jene Stelle „kostete“ und sie gleichsam auf der Zunge zergehen ließ, oder mit welcher naiven Besorgtheit er fragen konnte, ob in einer bestimmten Wendung wirklich ein Anklang an ein anderes Werk zu finden sein könne. Dagegen konnte er sich nie entschließen, in Worten über seine Musik Rechenschaft zu geben und am wenigsten über technische Dinge; und gar wenn irgendein Übergang von seinem Schaffen auf seine Person lenkte, hatte ein plötzliches Verstummen etwas Entfliehendes und Ergreifendes. Während wieder die Unterhaltungen über fremde Musik oft durch die Seltsamkeit seines (noch zu besprechenden) Verhältnisses zu den großen und kleinen Meistern der Tonkunst etwas Barockes und Überraschendes hatten; er wurde streitbar, kampflustig, oft ungerecht und zu Paradoxen reizbar, wenn auf Musik und gar auf moderne die Rede kam; wobei er in der Einseitigkeit, zu der nur die Größe das Recht hat und die zu ihr gehört, köstlich aggressiv werden und manchmal, besonders wenn Reger aufs Tapet kam und seine „kalte Verworrenheit“, in seiner Wut so komisch werden konnte, daß sich helles Gelächter erhob, in das er schließlich, verdutzt und ob der eigenen Maßlosigkeit betroffen, herzlich einstimmte. Was immer etwas bezwingend Kindliches hatte; am stärksten, wenn seine dunkle, hallende Stimme in ihrem merkwürdig metallischen Vibrato eben heftig in zornigen Scheltworten zugeschlagen und ihn dann das Lachen überwältigt hatte. Ihn lachen zu sehen, war ein Vergnügen: und war mehr: es enthüllte den ganzen naiv gütigen, von echter Herzensheiterkeit erfüllten Menschen. Er lachte gern, konnte bei unverschuldeten Theaterunfällen in unbändige Lustigkeit geraten (freilich auch oft ebenso unvermutet in gefährlichen Zorn), er konnte sich noch oft nachher eine Viertelstunde lang nicht beherrschen und platzte immer wieder los. Sein wundervoller, ganz sonderlicher, oft bizarr grotesker, manchmal sogar schrulliger Humor spürte den des anderen und war wachsam bei allen phantastischen Dummheiten

und Lächerlichkeiten des Alltags. Dagegen hatte er für Witze gar kein Gefühl, und schon gar nicht für Obszönitäten; sein merkwürdig unerotisches Wesen hatte für sexuelle Komik wenig übrig und nicht nur nichts, sondern den Impuls heftigster Abwehr, wenn Frivolität oder gar Laszivität ihn streifte. Während er für harmlose Lustigkeit, für Spaß und launigen Mutwillen nicht nur kein Störenfried war, sondern herzlich und mit wahrhafter Kindlichkeit daran teilnehmen konnte; um so eifriger, wenn all das eine Reaktion auf die Erschütterungen des Schaffens, die ungeheure Nervenentladung während des Erlebens eines von ihm interpretierten Werkes war. Richard Wagners immer wiederkehrendes „Kinder, und nun kein vernünftiges Wort mehr" nach Abenden heftigster Ergriffenheit hätte auch von Mahler gesprochen sein können. Er hatte niemals etwas von der Pose des „ernsten Künstlers". Nichts war ihm zuwiderer und seinem Wesen fremder als die konzessionierten Hohepriester und -priesterinnen der Kunst, die gar nicht wissen, wie verdächtig sie sich mit ihrem Ernst machen, der sich im Kreis munter scherzender Menschen etwas zu vergeben glaubt, weil ihnen der Übermut des wirklichen Künstlers fehlt, die mit allen Bürgerlichkeiten, aller philiströsen Sitte fangballspielende Ausgelassenheit, die sich ganz gehenlassende, ja oft ausartende Laune, die Lust an Schwänken, das kindliche und kindische Lachen, das jedem echten schöpferischen Menschen, und dem tragischesten erst recht, zu eigen ist: das ihm Entspannung und Ausschaltung aus all den seelischen Krisen bedeutet, denen er in den Stunden höchster produktiver Sammlung unterworfen ist, und das um so argloser, gedankenloser, ja einfältiger sein wird, je größer er ist. Man braucht nur Richard Strauß einmal lachen gesehen zu haben, um das zu begreifen, und wer Mahler je lachen sah, wußte es auch. Wenn auch in Mahlers Heiterkeit ein Zug verborgenen Leides immer zu fühlen war.

Er war wirklich ein großes Kind. Dieser oft unheimlich scharfsinnige Mensch, der durch die funkelndsten Paradoxen, geschliffensten Antithesen und schneidendsten Ironien des Dialogs gleich einer unbefangen natürlichen Gesprächsfunktion überraschen und wehrlos machen konnte, vermochte es noch mehr durch die reine, unberührte

Kindlichkeit seines Wesens. Er war jäh vertrauensvoll und jäh mißtrauisch wie ein Kind. Dieses Mißtrauen konnte sehr leicht geschürt werden; durch ein hingeworfenes Wort eines Böswilligen, ja durch ein scheinbar unabsichtliches Lächeln oder einen Blick; aber es konnte dann kaum jemals wieder getilgt werden, und gerade damit ist viel an ihm und an anderen gesündigt worden. Und vor allem: er war liebebedürftig wie ein Kind. Er brauchte Liebe, Verstehen, Zärtlichkeit wie wenig andere, und gerade an ihn, der doch wieder durch Schroffheit, durch abweisende Launenhaftigkeit und Sprunghaftigkeit von sich wegscheuchte, wagte sich diese Empfindung selten heran; hatte nur selten den Mut zu dem „nein, nein, ich ließ mich nicht abweisen“, dem er aus wundem, rufendem Herzen die rechten, unvergeßlich standhaften und rührenden Töne gegeben hat. Wozu freilich kam, daß er sich im Alltag gern bevormunden und beeinflussen ließ; daß er, ganz in seinen Traum und seine Welt entrückt, das „Praktische“ des täglichen Lebens, also auch seinen Verkehr, anderen zu bestimmen überließ und nicht immer jenen, die in selbstloser Liebe das für ihn Beste taten. Er ist so in manchen Zeiten und besonders vor seiner Ehe und als er ohne seine Geschwister lebte, viel mißbraucht und um vieles verkürzt worden. Aber darüber zu sprechen ist es noch zu früh. . . Wer aber die fromme Unberührtheit und die unbefangene Wahrhaftigkeit seines Wesens erleben wollte, mußte ihn mit Kindern sehen. Mit seinen eigenen vor allem; wie überhaupt keiner das Rechte vom Menschen Mahler weiß, der ihn nicht in seiner Häuslichkeit erlebte, nicht die rührende Zartheit und die dankbare Fürsorge mit angesehen hat, die er seiner Frau entgegenbrachte, den schönen Ton warmer Kameradschaftlichkeit, der zwischen beiden herrschte, und sein erfinderisches, manchmal ergreifend hilfloses Bemühen, die Wünsche seiner schönen, jungen Gattin zu erraten und zu erfüllen, auch wenn sie ihm innerlich ganz fernlagen. Wer ihn aber mit seinen Kindern sprechen hörte oder spielen sah, brauchte erst gar keines seiner Werke zu hören, um seine mit den tiefsten kosmischen Dingen verknüpfte Genialität zu spüren. In den rasch erfundenen Geschichten, die er seinen kleinen Mädchen erzählte, war — von den Beziehungen zu diesen Kindern ganz ab-

gesehen — eine Weisheit, ein Naturgefühl, ein Verstehen des Kindergemüts und eine Lebensoffenbarung, die sich in den schlichtesten Vorgängen und Symbolen des Märchens mit einer Phantastik und einer Klarheit ausdrückten, die dem Fassungsvermögen der Kinder vollkommene Befriedigung und Vergnügen an all dem bunten Fabulieren gab, das ihrem Verstand und ihrer Empfindung doch ganz nahe war. Und dabei ein so starkes Weltgefühl, ein so inniges Einssein mit der ganzen Schöpfung, daß jedem, der ihn erzählen hörte, die Mittelsätze seiner sechsten und siebenten Symphonie plötzlich ganz anders klar wurden, auf denen das gleiche traumhafte, stille, deutsche Mondlicht zu liegen scheint, in dem die phantastisch große Scheibe auf Hans Thoma's wundervollem Bild „Der Märchenerzähler" schimmert. . . . Und wer sich der ergreifenden Kranzinschrift der Kinder entsinnt, die unter Mahler in München die „Achte" gesungen hatten, hat das gleiche Bild vor sich. Wie er sich damals mit den Kleinen verständigte, mit welch atemloser Hingabe sie an ihm hingen, wie stark jeder, der diese Kinder ihn umringen sah, fühlen mußte, wie sich der Eindruck eines unvergeßlich Großen unbewußt in diese jungen Seelen gesenkt hatte — all das zeigte, wie sein Wesen sich dem Unverdorbenen und Triebhaften der Kinder willig öffnete und es als ein Verwandtes empfand.

Nur über sich, über sein privates Ich sprach er niemals. Wenn es sich nicht um irgendeine aus der Welt zu schaffende Klatschgeschichte oder um die Beratung über Dinge des äußeren Lebens handelte. Nicht aus Bescheidenheitspose, sondern weil es ihn nicht weiter interessierte. Nicht einmal in den letzten Jahren, als die Angst vor Krankheit und Tod eine erhöhte, peinvolle Beobachtung seines leiblichen Wesens mit sich brachte. „Mich selbst finde ich jeden Tag unwichtiger", schreibt er in jener Zeit an Bruno Walter, „kann es aber oft nicht begreifen, daß man im täglichen Leben doch seinen alten, gewohnten Trott weitergeht — in allen, süßen Gewohnheiten des Daseins. — — — Wie unsinnig ist es nur, sich vom brutalen Lebensstrudel so untertauchen zu lassen! Sich selbst und dem Höheren über sich selbst auch nur eine Stunde untreu zu sein! Aber das schreibe ich nur so hin — denn bei der nächsten Gelegenheit, also

z. B. wenn ich jetzt aus diesem Zimmer hinausgehe, werde ich bestimmt wieder so unsinnig wie andere. Was denkt denn nur in uns? Und was tut in uns? — — — Merkwürdig! Wenn ich Musik höre — auch während des Dirigierens, höre ich ganz bestimmte Antworten auf meine Fragen — und bin ganz klar und sicher. Oder eigentlich, ich empfinde ganz deutlich, daß es gar keine Fragen sind". In den paar Worten ist der ganze Mahler. Der unersättlich fragende, suchende, unter einem höheren Willen stehende; der von sich sagen kann, „ich bin lebensdurstiger als je", und den dabei nur der Sinn eines Daseins, die Frucht einer Leistung, die seelische Bereicherung kümmert, aber nicht das kleine zufällige Ich. So stand er auch den anderen gegenüber und begriff gar nicht, wie man anders denken könne, begriff die Wichtigkeiten nicht, mit denen sie sich herumschlugen.

Ich habe vorhin gesagt, daß ich nicht glaube, irgendein Mensch habe Gustav Mahler ganz gekannt. Ich glaube aber auch nicht, daß er einen anderen ganz gekannt hat. Er konnte jahrelang mit Menschen verkehren, ihnen Freundschaft und Hilfsbereitschaft erweisen und wußte dabei gar nichts von ihren eigentlichen Lebensverhältnissen, von ihren Sorgen und Hoffnungen. Trug man sie zu ihm hin, so half er, in jener Güte des Egozentrischen, der fremdes Leid nicht sehen mag, — und vergaß es. Mußte es vergessen Er hatte sein Werk zu tun; und wenn er auch — mehr als andere — von Fall zu Fall half, wo er irgend konnte, wollte er dann nicht mehr daran erinnert werden, weil es ihn von seiner Sache ablenkte. Aber auch im gewöhnlichen Umgang (wohl bemerkt: im gewöhnlichen; nicht in dem ungewöhnlichen der Freundschaft oder der Liebe) galten ihm die meisten Menschen wohl nur so viel, als sie ihm etwas geben konnten; Aufschlüsse über Dinge, die er zu wissen begehrte, Anregungen geistiger Art, Ratschläge für sein körperliches Wohlbehagen, Verehrung, Propaganda, Sendungen gewisser Speisen und Früchte, die er gern mochte, lebhafte Gespräche über bestimmte Materien — und es war mir oft, als wenn es ihn irritierte, wenn in das Schema irgendwelche Unordnung kam, wenn der Freund, bei dem er gern wohnte, weil er dort in voller Ruhe und ungestörtem Sich-überlassen-

sein leben konnte, in einer Unterhaltung das Gebiet des anderen streifte, mit dem er zu philosophieren gewöhnt war, oder wenn ihn irgendeine Äußerung über Musik bei einem frappierte, von dem er bisher nur durch gute Äpfel verwöhnt worden war. Ich weiß sehr wohl, daß das übertrieben zur Formel zugespitzt ist und leicht mißverstanden werden wird, schon deshalb, weil es den Anschein äußerster Selbstsucht erweckt und doch etwas ganz anderes, eine Art Ökonomie im Menschenverbrauch war. Aber im gewissen Sinn ist diese seltsame Schematisierung doch wahr, und der Pedant, der irgendwie und irgendwo in Mahler steckte — wie er in jedem großen Künstler steckt und als Korrektiv nötig ist — war gestört, wenn in diesem Verkehrsplan die Anschlüsse nicht stimmten oder gar eine Maschine, die sonst immer Gütersendungen geschleppt hatte, plötzlich nach einem anderen Ziel hinfuhr und Menschenfracht mitbrachte. . . Was natürlich, es versteht sich, nicht für jene wenigen gilt, mit denen ihn starke Beziehungen verknüpften; obgleich es auch hier merkwürdig ist, daß derartige Beziehungen fast nur bei solchen da waren, mit denen ihn Gemeinsamkeiten der Jugend verbanden. Dieser mit Menschen so leicht „fertig werdende“, oft scheinbar ohne Grund mit verletzend lässiger Handbewegung jemand, der ihm nichts mehr zu sagen hatte oder der ihm irgendwie suspekt geworden war, beiseiteschiebende, unduldsame und menschenhungrige Mann hatte eine rührende Treue gegen alle, die ihn in den Zeiten des Ringens und der jugendlich vermessenen Kämpfe in Freundschaft zur Seite gestanden waren. Auch wenn ihm ihr Wesen nichts mehr bedeuten konnte, auch wenn er wußte, daß er und sie längst verschiedene Sprachen redeten, ja selbst, wo er des einen oder des anderen innerlich überdrüssig geworden war, hatte er gerade gegen diese Blutzeugen seiner Leidensjahre eine so zarte Rücksicht, so viel aufmerksame Anhänglichkeit und zumindest so viel schonungsvolle Duldung, daß kaum einer von ihnen je gewahr wurde, daß er in Wahrheit längst meilenfern von ihnen war und mit stillem Lächeln, manchmal wohl auch mit mühsam unterdrückter Ungeduld, den Wahn menschlicher oder gar künstlerischer Gemeinsamkeiten ungestört ließ. Selbst dort, wo unzweideutiger Eigennutz die Münze der

Freundschaft umzuwerten geneigt war, war er es, der dergleichen nicht zu bemerken schien und der dem Anspruchsvollen jede Beschämung des Nehmenden ersparte. Anders stand es freilich mit Männern, die ihm zu jeder Zeit geistig viel bedeutet haben oder bei denen er waches und bereites Verstehen seines Wesens und seines Schaffens gefunden hatte, in Tagen, in denen noch alles rings um ihn stumm blieb oder gar, betroffen von der maßlosen Heftigkeit seiner Tonsprache, furchtsam zurückwich. Spricht man von den ersten, so ist der Name Siegfried Lipiner zu nennen; Bruno Walter, von dessen mithelfender Jüngerschaft in anderem Zusammenhang gesprochen werden soll, ist ihm der Werteste unter denen der zweiten Art geworden.

Auch über Mahlers Beziehungen zu Lipiner zu sprechen, über den entscheidenden Einfluß. der der blendende, von höchster glanzvoller Gedankenenergie beflügelte und dabei vielleicht doch immer etwas talmudistische Dichter auf den Musiker ausgeübt hat, manchmal in befreiender, manchmal in verhängnisvoller Weise, muß einer distanzierenden Zeit vorbehalten bleiben; am besten einer, in der schon der Briefwechsel der Beiden dem Verstehenden und Anteilvollen erschlossen werden kann. Siegfried Lipiner ist der von Nietzsche mit solchem Ungestüm begrüßte, auch in seinen Briefen an Rhode oftmals erwähnte geniale „dichtende Jude", dessen unheimliche geistige Energie und dessen überlegene Welterkenntnis dazu beitrugen, eine Eigenschaft des Künstlers völlig zum Verkümmern zu bringen: ins Weite wirken und zu den vielen sprechen zu wollen. Er hat eine Reihe großer Werke geschaffen und wertvolle Menschen, denen sie anvertraut worden sind, sprechen von ihnen als von Schöpfungen, die zum Höchsten der neuen deutschen Dichtkunst gehören. Aber ihm war es genug, sie aufgezeichnet und einzelnen, erlesenen Freunden mitgeteilt zu haben. Eine Veröffentlichung oder Aufführung dieser fast durchaus dramatischen Dichtungen war ihm ein peinlicher Gedanke, und es läßt sich verstehen, daß ein hochmütig empfindlicher Geist lieber mit seinem Werk allein bleiben will, in ihm alle Befriedigung findet und gerne auf Ruhm und Wirkung verzichtet, um nur nicht mit der Menge in Berührung zu kommen, alle

Schmutzigkeiten des Kunstbetriebes erdulden zu müssen oder gar sein Schaffen von fremden Händen betastet und jedem „öffentlichen Beurteiler“ ausgeliefert zu sehen. Freilich: solches Verhalten mag ebenso das Zeichen zuchtvoller, sich selbst genügender, im Glück des Schaffens allen Lohn empfangender hoffärtiger Künstlerschaft sein als das der Wehleidigkeit und Schwäche, und die ganz großen Künstler, in denen die Menschheit ihren Traum träumt, haben auch immer der Menschheit zurückgeben wollen, was sie von ihr empfangen haben. Wie dem auch sei: es ist nicht unwahrscheinlich, daß Mahler, der ganz anders war, den alles nach Mitteilung drängte, den es unglücklich machte, sein Werk nur in stummen Zeichen vor sich liegen zu sehen und der erst im lebendigen Klangwerden seiner Schöpfungen eine Sinnerfüllung seines Lebens sah — daß Mahler mit Neid und Bewunderung zu dem gelassenen Freunde emporsah, der seinen Werken selber solch freiwilliges Stummbleiben auferlegte und eine große Dichtung nach der anderen in den Schrank sperrte. Wobei — nebenbei bemerkt — freilich bedacht werden mag, daß das Werk des Dichters, wenn es nicht der Kunst des Schauspielers unbedingt bedarf, um zu lebendigem Sein zu erwachen, mit der Niederschrift des letzten Buchstabens wirklich beendet ist und keines Mittlers mehr nötig hat; während das Werk des Musikers erst in seiner tönenden Wiedergabe wirklich „vorhanden“ ist.

Auch Mahler war zunächst nur daran gelegen, sein Werk zu hören, zu erfahren, ob er nicht geirrt, sich nicht bei diesem oder jenem Wagnis vergriffen habe, zu wissen, daß seine Vision auch wirklich jene Gestalt angenommen habe, die „sein Wille ihr wies“. Hatte er eine neue Symphonie einmal gehört, am liebsten in einer vorgeschrittenen Probe und ohne Auditorium, und hatte er die Überzeugung, daß alles so geraten war, wie er es imaginiert hatte, so war er von dem Werk abgelöst; er hätte sich dann am liebsten nicht mehr um Aufführungen und alles damit Zusammenhängende gekümmert. Womit nicht gesagt werden soll, das ihm nichts an Aufführungen lag; nur wäre es beglückend für ihn gewesen, wenn „andere Propheten“ sein Wort verkündet hätten — schon deshalb, weil er sehr darunter litt, die Wirkung seines Werks und die seiner

eigenen faszinierenden Persönlichkeit, seiner hinreißenden Dirigentenschaft nicht auseinanderhalten zu können, und auch, die oft unzweifelhafte von seinem Werk geübte Überwältigung der Hörer von den Gegnern als bloßen Dirigentenerfolg ausgedeutet zu sehen. Es war ihm ein fortwährender Schmerz, seine Erfolge derart als Mißverständnisse empfinden zu müssen, und er hat dieser Wirkung oft bitteren Ausdruck gegeben; nichts hat ihn mehr gefreut, als eine zwingende Aufführung einer seiner Symphonien unter einem anderen Dirigenten — wenn er es selber auch selten aushielt, dabei zu sein. (Oscar Fried ist einer der wenigen, die stolz darauf sein dürfen, Mahler als dankbaren Zuhörer seines eigenen Werkes gefesselt zu haben.) Aber er wollte durch seine Töne zu den anderen sprechen, war so tief von der Bedeutung der beglückenden Botschaft durchdrungen, die seine Musik zu den Menschen hintragen müsse, daß ihm jede Aufführung seiner Werke wichtig war, und daß ihn böswillige Kritiken hauptsächlich deshalb erbitterten, weil sie den Weg seiner Werke hemmten, zumindest aber dem Hörer die rechte Unbefangenheit nahmen. Dieser Erbitterung stand freilich eine herrliche Gelassenheit, eine bewunderswerte Kraft des Wartenkönnens gegenüber. Er war so fest davon überzeugt, Bleibendes geschaffen zu haben, daß er keine Eile zu haben glaubte und Erstaufführungen seiner Werke eher verhinderte als förderte. Aber wenn ein Werk einmal erklungen war, wollte er auch, daß es weiterwirke und daß es nicht durch Böswilligkeit wieder ins Schweigen zurückgeschleudert würde. Gerade ihm aber, der sich in seinem Schaffen als der Vollstrecker eines fremden Willens betrachtete, mußte ein freiwillig zurückhaltender, auf das Verkünden der ihm auferlegten Sendung verzichtender Künstler wie Lipiner seltsam und beunruhigend erscheinen, und er mochte in dieser Passivität den Ausdruck der Erkenntnis einer höheren Lebensstufe sehen. Sicher, daß er dem Freund einen Einfluß einräumte, der oft etwas Dämonisches haben mußte. Er suchte bei Lipiner Beruhigung all seiner Zweifel, Beschwichtigung seines Suchensdranges, Rat in allen möglichen Phasen des Daseins und fühlte dabei doch oft, daß er dem Freund allzusehr verfiel und daß ihm eine gefahrvolle Selbstpreisgabe drohte. Dann riß er sich von ihm

los, um doch wieder seinem unentrinnbaren Bann zu erliegen und zurückzukehren. Bis Dinge, die hier nicht zu erörtern sind, einen Bruch zwischen beiden herbeiführten; sie mieden sich acht Jahre lang. Aber in der Zeit einer seelischen Krise von quälendster Intensität konnte Mahler es doch nicht ertragen, ohne ihn zu sein; er suchte und fand ihn wieder. Es war die Zeit, in der der Tod ihn zum zweitenmal berührt hatte, und in der ihm selbst das eigene Schaffen keine Befreiung von all den bangen Zweifeln seiner immer heftiger nach einer Deutung des Lebens suchenden Sehnsucht gewähren konnte. Bruno Walter erzählt es in bewegten Worten. „Nicht mehr konnte er sich von den immer dringender und immer erschütternder ihn einnehmenden metaphysischen Fragen durch die Kunst befreien. Die Fragen nach Gott, nach dem Sinn und dem Ziel unserer Existenz und nach dem Warum des unsäglichen Leides in der ganzen Schöpfung umdüsterten seine Seele. Zu dem ihm teuersten Freunde, dem Dichter Siegfried Lipiner — der nun auch vor kurzem gestorben ist — trug er diese Not seines Herzens. Zufälligkeiten hatten die Freunde Jahre hindurch getrennt; nun suchte er ihn mit Heftigkeit auf, forderte, daß jener hohe und klare Geist ihm von der Sicherheit der Weltanschauung, in der er ruhte, mitteilen möge. Immer wird mir das Entzücken, mit dem Mahler mir von jenen Unterhaltungen berichtete, eine freudige und rührende Erinnerung sein. In einem Gedicht „Der Musiker spricht“ betitelt, faßte Lipiner den Gehalt dieser Gespräche in poetische Form und beschenkte Mahler damit zum fünfzigsten Geburtstage. Aber auch dieser Quell konnte schließlich sein Dürsten nicht stillen. „Was Lipiner darüber sagt, ist wundervoll tief und wahr“, sagte er nur: „aber man muß Lipiner sein, um darin sicher zu ruhen. Er resignierte: konnte er es doch in dem Gedanken tun, daß sein schweres Herzleiden ihn bald das Tor erschließen würde, durch das er zur Klarheit und zum Frieden gelangen würde.“

Sah man die beiden zusammen, so stellte sich ein seltsamer, beklemmend ergreifender Eindruck ein. Loge und Alberich. Mahlers fahrige, zuckende, aufschnellende Beweglichkeit, das geistreiche, blasse Luziferantlitz, in dessen Augen und in dessen leidgekerbter

Mundwinkellinie so viel müde Sehnsucht lag; Lipiners etwas gnomenhafte Erscheinung, die wirklich auf den ersten Anblick etwas von dem „schwieligen Schwefelgezwerg" hatte, bis man von seinem klaren, leuchtenden Blick getroffen wurde, in dem irgendein unirdischer Schimmer lag und der von vielem Überwundenhaben zu erzählen schien. Dann verstand man plötzlich unsagbare Zusammenhänge zwischen den beiden so ganz andersartigen Menschen; ahnte, daß der eine in irgendeinem Sinn Notwendigkeit für den anderen sein mußte, als wär' er nur für ihn geschaffen worden. Was Mahler an Lipiner gefesselt hat, ob es nur die Superiorität des Wissens war, ob er in dem Geist des andern Wesenheiten fand, die ihn wirklich bereicherten, vermag ich aus eigener Wahrnehmung nicht zu sagen, und was die Freunde berichten, ist so wiederspruchsvoll, daß es kein Bild gibt. Wenn Lipiners Werke der Öffentlichkeit übergeben werden, wird man auch dieses „Stück Mahler" besser verstehen. Aber wenn man sie nebeneinander sah, war es, als ob sie einander bedurften, um sich selbst bestätigen zu können, und gerade ihr Unterscheidendes hat die Freundschaft der beiden Männer möglich gemacht. Wären sie einander ähnlicher gewesen, so hätten sie wahrscheinlich einander gehaßt. —

Mahlers bester Freund aber war einer, den er nie gesehen und mit dem er nie ein Wort gewechselt hat und der doch sein Wesen, soweit es überhaupt zu beeinflussen war, am entscheidendsten mitbestimmt hat. Das war: Dostojewski. Die Begegnung mit seinen Büchern ist für Mahler ein Erlebnis von determinierender Kraft gewesen. Man hat, trotzdem Mahler von Dostojewski sprach, so oft er konnte und alle, die ihm wert waren, zu den Werken des großen Russen hinzwingen wollte[1]), viel zu wenig Gewicht auf sein Verhält-

[1]) Das war auch in Mahlers letzten Jahren nicht anders, und Paul Stefan erzählt darüber eine artige und für alle Teile höchst charakteristische Episode: Mahler saß, nachdem er zum zweiten Male aus Amerika zurückgekommen war, mit ein paar jungen Menschen, die er gern hatte sehen wollen (und denen sich freilich, wie immer, auch andre gesellten, die er lieber nicht gesehen hätte und die ihm die Laune verdarben). Schönberg mit seinen Schülern ist da, ein paar junge Maler. Sie sprechen von allerlei, und bald ist Mahler bei seinem Lieblingsthema, erzählt von Dostojewski und bemerkt dabei, daß die jungen Musiker, mit denen er spricht, keine Zeile des Dichters kennen. In seiner lebhaften Weise

nis zu diesem Dichter gelegt, der auf ihn jene offenbarende, ja schicksalsmächtige Wirkung geübt hat, wie Beethoven auf Wagner, wie Kleist auf Hebbel. Wer Dostojewski wirklich empfangen hat, wird zu Mahlers Musik — wenigstens zu seinen ersten vier Symphonien — eine andere Beziehung haben als zuvor. Weil in den Werken des Dichters all das liegt, was Mahler auf seine Weise, jenseits der Grenzen, wo das Wort aufhört, in Tönen sagen mußte: die zentralisierende Kraft, die waltende Güte, das Abseitskommen von allem „Lob des hohen Verstands", die ungeheure Güte, die nicht in abstrakten Gedanken, sondern in Sinnbildern spricht, die es vermag, die Welt in ihrem Abbild zu vereinfachen, die — bei der bewundernswertesten Gestaltung hunderter lebendiger, atmender, ins Dasein eingespannter Menschen — die höchste Gabe des hellsichtigsten Weltgefühls hat und doch noch so viel vom Chaos in sich trägt. Es hat in Mahlers Leben nur noch eine Begegnung vorher und eine nachher gegeben, die ähnliche Erschütterungen in ihm wachrief: die mit Richard Wagner und, in den Jahren der Ruhe und Reife, die mit Goethe. Auf den schöpferischen Künstler Mahler aber, haben selbst diese beiden Großen kaum so befreiend wie Dostojewski gewirkt, ungemäßes ablösend, zur Selbstentdeckung führend. Er hat es immer bestritten, daß irgendein großer Tondichter entscheidend auf sein Werden Einfluß genommen hätte. (Außer in äußerlichen Dingen; wie etwa Berlioz und Bizet in manchen Problemen der Instrumentierung und der Rhythmik). Er war selber so voll Musik, daß ihm die Musik der anderen — außer wenn er dirigierte, was aber immer außerhalb der Zeit der Produktion lag und mit ihr nie zu vereinen war — niemals so viel geben konnte, als Dichtung oder Wissenschaft. (Wie es übrigens bei den meisten großen Produktionen war). „Die Welt gefällt mir immer besser!", schreibt er um die Mitte der neunziger Jahre. „Bücher ‚fresse' ich immer mehr und mehr! Sie sind ja doch die einzigen Freude, die ich mit mir

ruft er zu Schönberg hinüber: „Aber Schönberg, was ist das? Lassen Sie die jungen Leute, die bei Ihnen lernen, doch Dostojewski lesen — das ist wichtiger als der Kontrapunkt." Kurzes Schweigen; plötzlich aber steht, als wär's in der Schule, Anton von Wabern auf und sagt in seiner netten knabenhaften Art: „Bitt', wir haben den Strindberg".

führe! Und was für Freunde! Gott, wenn ich die nicht hätte! Alles vergesse ich um mich herum, wenn so eine Stimme von „unsere Leut" zu mir tönt! Sie werden mir immer vertrauter und tröstender, meine wahren Brüder und Väter und Geliebten."

* * *

Für den, der ihm ein wahrhaft wertvolles Buch empfohlen hatte, war dieser im gewöhnlichen Sinn undankbare, treulose und unzuverlässige Mahler von einer Dankbarkeit, als hätte er eine Wohltat empfangen. Treulos war er im gewöhnlichen Sinn, nochmals gesagt: seiner großen Sache und jedem Menschen, der auch nur durch ein rechtes Wort im rechten Moment mit ihr zusammenhing, hielt er jede Treue, selbst dort — ich habe es schon einmal angedeutet — wo er mit den Menschen längst nichts mehr anzufangen wußte, die ihm irgend wann irgend etwas waren, aber dann in jener Zeit kleben geblieben waren und deren Wort aus weiter Ferne, fast gespenstig zu ihm kam. Diese scheinlebendige Art der Beziehung wirkt seltsam neben der Unduldsamkeit, mit der er solchen gegenüberstand, die sich ihm und seinem Schaffen ganz hingegeben haben und bei denen er trotzdem Unverständnis spürte. So sehnsüchtig er nach Menschen suchte und gar nach solchen, die für ihn und sein Werk werben und rufen kamen, so unwillig und wohl auch oft ungerecht wurde er gegen alle seine Panegyriker, die sich in wahllosen Hymnen ergingen und viel Worte machten, ohne den Kern der Sache zu treffen. Anderen, die so schmerzlich an ihrer inneren Vereinsamung und an mangelnder Vorkämpferschaft litten, wären die Dienste willkommen gewesen, wie sie z. B. der seither verstorbene, an sich unbedingt ehrliche, nur oft verstiegene und oft am Wesentlichen vorbeiratende Ernst Otto Nodnagel dem Werke Mahlers erwies, durch unablässiges Fahnenschwenken, durch trommelndes Heroldtum, in eingehenden technischen Studien, in Aufsätzen und Vorträgen für ihn regsam die Werbefanfare blasend; es wäre ihnen sicher noch lieber gewesen, wenn mit alledem die Treffsicherheit des geborenen Kritikers vereint gewesen wäre, der das wesentlich Neue mit Nachdruck erkannt und dargestellt hätte; aber auch ohne das wären sie recht zufrieden ge-

wesen, so eifrige, wahrhaft begeisterte Ausrufer zu finden, die ihr Schaffen so einprägsam plakatierten. Mahler nicht. Mahler wollte gar nicht gelobt sein; oder besser, er wollte kein Lob aus falschen Gründen, keinen Enthusiasmus aus unterschobenen Ursachen. Es handelte sich ihm so sehr und immer um die Sache, daß er grausam und ganz ohne Erkenntlichkeit gegen die redlichen Versuche werden konnte, für ihn das Rechte zu tun. Zu einer Zeit, in der rings um ihn noch tiefstes Schweigen war und in der ihm jedes Wort wichtig sein mußte, das in positivem Sinn über ihn öffentlich gesagt wurde, hat er einen prachtvollen, über sein Wesen höchst aufschlußreichen Brief (an Bernhard Schuster) über einen der ersten geschrieben, die sich publizistisch mit Mahler befaßt hatten, der heute noch zu brennen und zu dampfen scheint, so hell schlägt der Zorn über das Unverständnis seines (wohlbemerkt: dithyrambischen!) Auslegers aus jedem wütend hingewühlten Buchstaben auf: „Was X. betrifft, der offenbar einen recht guten Willen besitzt und den ich sicher nicht denunzieren möchte, so muß ich doch Ihnen sagen, daß ich nicht ohne Ingrimm seine platten und ganz verständnislosen Lobhudeleien lesen kann. — Mein Gott, ich werde von vielen sehr gelobt — aber ein vernünftiges Wort habe ich noch nicht über mich gelesen. Phrasen, nebelhafte selbstgefällige Tiraden waren alles. Es liegt in meiner Natur, derlei über mich ebenso ergehen zu lassen, wie Haß und Spott. Denn es ist mir im Tiefsten bewußt, daß große Wirkungen sich im stillen — langsam und stetig reifend vorbereiten. — — — Was X. über meine erste Symphonie (geschrieben hat), ist von eben so großem Unverstand, als die Witze der Berliner Kritiker. Um Ihnen nur ein Beispiel zu geben — der 3. Satz, den er so übermütig lustig findet, ist herzzerreissende, tragische Ironie und ist als Exposition und Vorbereitung zu dem plötzlichen Ausbruch der Verzweiflung des letzten Satzes (zu verstehen). Ein im Tiefsten verwundetes und gebrochenes Herz". Und was der Arme in bestem Wollen über ein anderes Werk verfaßte, hat „mir die Haare zu Berge stehen machen!" Und gleich darauf der Seufzer des Suchenden: „Es wäre mir am liebsten, mich nicht darum kümmern zu müssen und vertrauend auf meinen Mittler nur weiterschaffen zu können".

Nebenbei gesagt: Ich glaube nicht, daß er diesen Mittler gefunden hat. Weil er ihn nicht finden konnte. Ja vielmehr: weil er auch den, der als der Rechte gekommen wäre, nicht als den Rechten empfunden hätte. Er war viel zu sehr Musiker, als daß ihn nicht jeder Versuch, der Musik anders als musikalisch, will sagen in Worten, symbolisierend, analysierend oder deskriptiv beizukommen, verstimmen und unkünstlerisch berühren mußte. Und da schließlich doch alle Musikschriftstellerei auf eine dieser Arten hinauslaufen muß, um das Tonwerk in Worten zu vermitteln und gar dann, wenn es darum ging, für ein unbekanntes zu werben, so war es klar, daß ihm niemand das geben konnte, was er erwartete. Er hat es auch schließlich aufgegeben, nach dem Mittler zu suchen; konnte es um so eher, als sich immer mehr wertvolle Menschen um ihn scharten und sich zu ihm bekannten. Das hinderte nicht, daß er sich über manches herzlich freuen konnte, was über ihn geschrieben wurde. So sehr ihn gedankenloses Lob oder gar geschäftiges Mitläufertum zu erbittern vermochte, so anregend und so lebhaft befriedigend wirkte jedes Wort auf ihn, wenn es nur auf wahrhaften Eindruck schließen ließ; und gar, wenn es nicht einer des klügelnden Verstandes, sondern des Gefühls war. Er war in der Empfänglichkeit dafür, irgend welches Verstehen gefunden und mit seiner Musik eine starke, nachhallende Wirkung geübt zu haben, naiv wie ein Kind. Ich entsinne mich aus der Zeit, in der Mahler unter den Kämpfen um sein schwierigstes Werk, die tragische „sechste" und insonders um das furchtbare apokalyptische Weltvernichtungsbild des Schlußsatzes schweigend litt, ihm erzählt zu haben, daß Arthur Schnitzler, mit dessen Büchern er sich damals nur flüchtig beschäftigt hatte, gerade durch das Grauenvolle, gleichsam Entmenschlichte und Entseelte dieser finsteren Vision auf das entscheidendste gepackt worden sei. Er fuhr auf: „Dieser Schnitzler muß ja ein prächtiger Mensch sein!", äußerte den dringenden Wunsch, mit diesem Dichter zusammenzutreffen, und klagte wieder über diese Stadt, in der jeder für sich lebt, immer in der Angst vor dem andern, in der Besorgnis, zudringlich zu scheinen oder gar einer Clique zugezählt zu werden.

Dieses naive frohe Empfangen jeder zustimmenden Äußerung war

schließlich der Ausdruck eines unbändigen Stolzes; er konnte einen Menschen, auf den seine Musik mit echter und dauernder Gewalt gewirkt hatte, nicht für einen Minderwertigen halten — und mehr: die Wirkung seiner Töne war ihm ein sittlicher Maßstab. (Mit Recht; ebenso wie sein menschliches Wesen, sein großes Beispiel, seine glühende Reinheit ein solcher Maßstab für alles Inferiore und Subalterne war, das dann auch mit bestätigender Pünktlichkeit auf ihn reagierte.) Nur daß es gerade diesem von solch regem Mißtrauen erfüllten, sich abschließenden und unzugänglichen Menschen geschehen konnte, seiner Naivität zum Opfer zu fallen. Wenn ein Opernsänger etwas bei Mahler erreichen wollte und es doch nicht wagte, mit seiner Bitte direkt zu ihm ins Bureau zu kommen, versuchte er den Kniff, es so einzurichten, daß er auf der Straße — scheinbar ohne es zu wissen — ein paar Schritte vor Mahler zu gehen kam; wenn er dann wie absichtslos irgendein Thema aus einer Mahlerschen Symphonie vor sich hin pfiff, konnte er sicher sein, von Mahler angesprochen zu werden und dann auch im Verlauf weniger Minuten die Erfüllung seines Wunsches zu erreichen.

Schwäche? Eitelkeit? Wer es so nennen will, dem mag es unbenommen bleiben. Die Schwächen gehören zum Bilde des Ganzen ebenso wie alles andre. Mahler hatte deren manche und ich möchte keine einzige missen; nicht nur, weil er auch in jeder Schwäche ganz er selbst ist, sondern weil sie ein ebenso entscheidender Teil seines Wesens und damit auch seines Schaffens sind wie all seine „Stärken", und weil eben dieser ganze Komplex von Widersprüchen in ihren Beziehungen und ihrem gegenseitigen sich Erfüllen dieses einzigartige lebendige Wesen Gustav Mahlers ergibt. Das eben Erzählte aber ist in Wahrheit weder der Ausdruck von Schwäche noch von Eitelkeit: sondern wieder nur einer der Diogenessehnsucht eines unablässig nach Menschen Suchenden und der hochmütigen Überzeugung, daß ein Mensch von zweifelhafter Qualität mit seiner Musik nichts anfangen und sich also (hier liegt der kindliche Trugschluß) nichts aus ihr einprägen könne. Dem war bei ihm wirklich so: er konnte sich wirklich freuen, wenn ihm jemand, von dem er wußte, daß ihm seine Partituren nicht zugänglich waren, auf einer Ansichts-

karte als Gruß ein Notenzitat aus einem seiner Werke sandte. Wie viele Enttäuschungen er durch diese Leichtgläubigkeit erleiden mußte, braucht nicht erst angedeutet zu werden.

Dieser Leichtgläubigkeit stand ein gegen jeden Widerspruch unduldsamer Eigensinn zur Seite, dem von allen Seiten gefröhnt und liebedienerisch nachgegeben worden war, der oft zur Tyrannei ausartete und dem nur der begegnen konnte, der mit ruhigster, mannhaftester Sachlichkeit alle Gegengründe auf sicherem Fundament aufzubauen und alle Maßlosigkeiten durch festes, maßvolles Beharren ad absurdum zu führen vermochte. Nach Debatten mit solchen Menschen machte Mahler einen frohen und befreiten Eindruck wie einer, der aus dem Dunst in reinere, frischere Luft tritt; während nach Diskussionen, in denen er sich zu Falschem, zu Paradoxem hatte hinreißen lassen, oder auch dazu, das Richtige mit ungezügelter Heftigkeit zu vertreten, ein Zug verächtlichen Ekels in seinem Gesicht zurückblieb; die Kraftprobe, wieviel sich eigentlich die anderen von ihm gefallen ließen, fiel für ihn selber immer deprimierend aus. Schlimmer, als er selber es ahnte. Denn mit der unwiderruflichen Kraft, mit der sich auch das unbedeutendste Erlebnis im Gedächtnis festsetzt, in dem es nur scheinbar durch das stärker Gegenwärtige verschwemmt wird, waren neben allen anderen Dingen auch diese in ihm lebendig geblieben; und auf seinem Sterbelager soll er wieder und wieder auf das ergreifendste erzählt haben, wie ihm jetzt erst, einem Gespensterzuge gleich, die Schar von Menschen ins Bewußtsein getreten sei, die er ganz ohne Absicht, in seinem sachlichen Fanatismus, in seinem königlichen Machtgefühl verletzt hatte.[1])

[1]) Er wußte es wirklich oft selber nicht, daß er kränkend war, konnte sich's nicht vorstellen, daß irgendwer sich von ihm beleidigt fühlen könne, wenn er — Mahler — sachlich im Recht war; das schon gar nicht, daß er vielleicht Vergeltung üben könne. Ich muß heute noch lachen, wenn ich daran denke, wie Mahler mit mir über einen seiner ärgsten kritischen Widersacher sprach, die Gründe dieser Verfolgung gar nicht begreifen konnte und plötzlich nachdenklich sagte: „Glauben Sie, daß ich ihn beleidigt habe? Es war nämlich vor zwei Jahren jemand aus dem Arbeiterverband bei mir, dem ich immer Opernkarten zur Verfügung stellte, und verlangte diesmal die 60 Karten für die Traviata; natürlich wurde ich wild und fuhr ihn an, daß für die Arbeiter der Fidelio oder die Meistersinger richtiger wären als das Kokottenzeug. Und als er dann verwirrt stotterte: „Aber unser musikalischer Leiter Dr. X. hat ja eben die Traviata

Er konnte nicht über dieses Gefühl wegkommen: wehegetan zu haben, ohne es gewollt zu haben. Und vergaß ganz daran, wie viele ihm — und mit Willen — wehegetan hatten.

* * *

Auf seinem letzten Lager peinigte ihn noch eine andere Sorge: „Wer wird jetzt Schönberg helfen?" Zu keinem der jungen Tondichter unserer Tage hatte er menschlich ein gleich starkes Verhältnis: er sah auch in diesem Fall die Wiederkehr alles Gleichen und er hatte ehrlichen Respekt vor der rücksichtslosen, jeder Entbehrung und allem Hohn trotzenden Tapferkeit der Überzeugung, mit der Schönberg um das ihm richtig Dünkende rang. Er hatte ihn auch menschlich gern; liebte es mit ihm zu plaudern und zu streiten, was bei zwei so sonderlichen, geistreich faszinierenden Menschen von höchstem Reiz war. Er half ihm, wo er konnte, exponierte sich bei Ausführungen Schönbergscher Werke, indem er an die Spitze der Applaudierenden trat, setzte sich mit seiner ganzen Macht bei Interpreten und Verlegern für ihn ein. Um so prachtvoller, als er nur zu Schönbergs ersten Schöpfungen, aber nicht zu den radikalen Wagnissen seiner letzten, alles Vorhergehende verleugnenden tönenden Traumgebilde eine wirkliche Beziehung hatte. Im Gegenteil: gegen Schönbergs Theorie der „Klangfarbenmelodie" sträubte sich seine ganze Musikerphantasie und er hatte so wenig Zugang zu den aphoristisch knappen, atonalen und arhythmischen Impressionen des „letzten" Schönberg, daß er, der Meisterdirigent, vor dem auch die schwierigste Partitur kein Geheimnis hatte, es aufgab, sich die letzten noch von ihm erlebten Instrumentalwerke Schönbergs — die Orchesterstücke und, wenn ich mich nicht täusche, das fis-moll Quartett — durchs Auge zugänglich zu machen: er behauptete, sie nicht „lesen" zu

---

angegeben", schrie ich ihn an: ‚Dann sagen Sie diesem Esel, daß er von diesen Dingen die Hände lassen soll!' — Glauben Sie, daß ihn das so unversöhnlich beleidigt hat?" — Und als Frau Mahler und ich nach einer Pause der Fassungslosigkeit in ein schallendes Gelächter ausbrachen, sagte er noch kopfschüttelnd und klagend: „Aber wenn das so ein kleinlicher Mensch ist, so war's doch eine Gemeinheit von dem andern, ihm das zurückzuerzählen!" Seine ganze Lebensfremdheit und die Kindlichkeit seiner Menschenbewertung kann nicht deutlicher gemacht werden, als durch diese an sich so bedeutungslose Episode.

können, will sagen, aus dem optischen Bild das akustische zu imaginieren. Er hatte, soweit sein Individuelles in Betracht kam, keine Freude an der jüngsten Phase der Musik von heute. „Wozu schreibe ich noch Symphonien, wenn das die Musik der Zukunft sein soll!" hörte man ihn in seinen letzten Jahren oft klagen. Begreiflich, daß gerade er, der in der „Achten" und den ihr folgenden, still erschütternden Tondichtungen eine immer bewußtere Abkehr vom bloß „Interessanten", von allem experimentell Kombinatorischen, von allem Gesuchten, das nicht von vornherein ein Gefundenes bedeutet, vollzogen hat, und dem nur das „gemußte" Neue wirklich befruchtend schien, all diese problematischen Versuche des gewollten Neuen mit Verstimmung und nicht ohne Bedenken miterlebte. Er hätte sicherlich all das mit einem derben Scheltwort abgefertigt und sich heftig von all dieser ihm so gar nicht gemäßen Musik abgewandt, wenn ihn nicht Schönbergs Menschentum und Künstlerschaft mit solch tiefem Zutrauen erfüllt und wenn er nicht mit solcher Bewunderung mit angesehen hätte, wie einer, der mit Leichtigkeit billige und klimpernde Erfolge haben konnte, um eines klar erkannten Weges, einer künstlerischen Überzeugung willen einen Passionsweg beschritt und freiwillig alle Leiden der Armut und des Verkannt- und Verdächtigtwerdens auf sich genommen hatte. Mahler hat es immer abgewehrt, über Schönbergs Musik etwas Entscheidendes auszusagen; aber mit schärfster Bestimmtheit sprach er aus, daß er auch dort, wo er diese Musik nicht verstehe, vor der ehrlichen Heftigkeit dieses Ringens die größte Achtung habe und jedenfalls tausendmal mehr als für alle Wiederkäuer des Ewiggestrigen und für alle Anbeter der ewigheutigen Mode. Was er aber unter Achtung verstand, bewies er gerade in diesem Falle. Er dachte nicht einen Augenblick daran, ob er sich in der Meinung der Gutgesinnten „schaden" werde, wenn er bei öffentlichen Interpretationen Schönbergscher Werke — bei denen es gewöhnlich Spektakel gab — das Zeichen zum Beifall gab, Gegnern aufs schärfste entgegentrat[1]) und sich in seinem

[1]) Dialog im Bösendorfersaal, als kurz nach der Aufführung von Mahlers „Sechster" bei Schönbergs d-moll-Quartett ein Wutschreiender und Zischender ostentativ neben den lebhaft applaudierenden Mahler trat und pfiff. Mahler

wundervollen, aus stärkstem Getroffensein der eigenen Erinnerung aufflammenden Eifer mit dem maßlos bekämpften Komponisten identifizierte. Für Schönberg zu sorgen, war ihm reinste Freude. Die Mahlerstiftung, die nach des Meisters Tode ins Leben gerufen wurde, ist — wenn sie auch anderen ebenso zugute kommen soll — eigentlich entstanden, um auf Mahlers bekümmerte, selbstpeinigende Frage, wer Schönberg helfen werde, wenn er nicht mehr sein wird, eine seiner würdige Antwort zu geben.

Aber ebenso hilfreich war er anderen jungen Musikern gegenüber und er hat damit neben Richard Strauß das schönste Beispiel gegeben. Auch wenn es zwischen ihm und einem der „Jungen" Reibungen geben konnte, daß die Funken stoben. Es war zwischen Mahler und der Musikergeneration nach ihm gar nichts von der Baumeister Solness-Beziehung, war ein beinahe zärtliches und oft zorniges Verhältnis eines ungeduldig Wartenden zu denen, die ihm nie rasch genug und in allzu schütteren Reihen vorrückten. Und von denen ihn manche nur zu oft enttäuschten. Für jedes Talent hatte er Förderung übrig; mühte sich um Aufführungen und Stellungen, ja um die rechte geistige Heranbildung. Er hat Unzähligen geholfen: Bruno Walter, Julius Bittner, Alexander v. Zemlinsky, Arthur Bodanzky, Otto Klemperer, Schönberg vor allen, in anderer Weise wohl auch Oscar Fried, Ossip Gabrilowitsch, Alfredo Casella; und viele andere wissen davon zu erzählen. Er half, wenn ihm Ernst und Unbeugsamkeit imponierten, auch dann, wenn die Musik des Betreffenden ihm nichts sagte. Freilich empfand er es manchmal bitter, daß es unter den jungen Künstlern manche gab, denen — menschlich begreiflich — ihr Werk und ihre Persönlichkeit wichtiger schien als der „heilige Gral", den sie von ihm übernehmen sollten; daß sie, nur um ihr Ich nicht zu verleugnen, nicht sein Dirigenten- und Bühnenwerk weiter in die Nachwelt hineintrugen, ganz in seinem Sinn und

jäh auf ihn zu: „Wie können Sie sich unterstehen, zu zischen, wenn ich applaudiere?" „Ich habe auch bei Ihrer Dreck-Symphonie gezischt." „Das sieht man Ihrem Gesicht sofort an!" Und es hätte Tätlichkeiten gegeben, wenn die Streitenden nicht getrennt worden wären. So sah übrigens nach achtjähriger Wirksamkeit der Respekt der Wiener gegen den aus, der ihnen — wenn nichts anderes — die große Zeit der Hofoper heraufgeführt hatte.

in seiner Art, statt ihre „eigene Auffassung“ durchzusetzen. Trotzdem hat ihn nie das Gefühl der Fürsorge für einen verlassen, bei dem er Begabung und Ernst spürte. Ein rührender Zug bei einem, der so ganz in seinem Werk gefangen saß, der so ganz von seiner tönenden Welt besessen und dem nichts außerhalb dieser Welt wichtig war.

* * *

Er hatte die heftige Ungerechtigkeit, die jeder Große gegen seine starken Zeitgenossen hat; Goethe-Kleist, Wagner-Brahms, Brahms-Bruckner, Grillparzer-Hebbel — ganz ebenso reagierte Mahler auf die meisten Musiker seiner Zeit. (Wenn er nicht gerade ein Werk von ihnen dirigierte; denn da wurde er hellsichtig wie keiner, und seine Künstlerliebe wachte im Nachschaffen so gewaltig auf, daß er oft auch schwache und unwürdige Werke mit ihr beschenkte und dann freilich etwas herausbrachte, wovon der Komponist selber — viele von ihnen haben's laut bezeugt — vorher nichts geahnt hatte.) Er konnte, wenn man ihn durch das Hinwerfen eines Namens reizte, im Lauf des Gesprächs zu solch maßlosen Übertreibungen gelangen, daß man verblüfft wurde, und er geriet in immer gewaltigere Exaggeration, wenn man ihm widersprach. Sein Urteil über Musiker — von seinen Göttern Beethoven, Bach, Mozart, Wagner natürlich abgesehen — war nie ganz ernst zu nehmen, wenn er nicht eben unter dem unmittelbaren Eindruck eines Werkes stand, sei es als Zuhörer oder als Dirigent: er war ein viel zu impulsiver, jäh reagierender Künstler, um dann nicht in seiner ganzen Lauterkeit, von allen persönlichen Dingen abgesehen, die wunderschönsten Erkenntnisse über die Art des Gehörten zu geben. Während er im abstrakten Gespräch zu den hitzigsten Paradoxen kommen konnte; da gab es dann unter sämtlichen Wolfschen Liedern höchstens zwei, in denen eine wirkliche Melodie und ein geschlossener Organismus zu entdecken sei, während alle anderen am Rhythmus des Gedichts kleben geblieben seien und durch den Dichter, nicht vom Musiker determiniert; da verstand Strauß nicht, das Orchester zu behandeln, Schumann war heute in den meisten Werken ein schwächlicher, verblaßter und unbeholfener Tondichter und das nächstemal der

innigste, überströmendste, traumseligste Romantiker, Bruckner, den er so sehr liebte, der Koloß mit dem erzenen Haupt und den tönernen Füßen (manchmal drückte er es noch drastischer aus: „Halb Gott und halb Trottel".) Zu Brahms hat er sich ebenso langsam bekannt als zu Pfitzner, dessen „Rose" er erst gar nicht mochte, bis er, von Bruno Walters Eifer getrieben, sich dann mehr in diese seltsam entrückte, schmerzlich holde und waldesversonnene Märchenmusik versenkte und sie endlich ganz und gar lieben lernte. Gegen Regers gotische Meisterart wehrte sich — es ist durchaus verständlich — alles in ihm. Und Richard Strauß... Aber das erfordert ein besonderes Kapitel.

* * *

Das Verhältnis der beiden repräsentativen Musiker unserer Zeit war — wenigstens so lange Mahler lebte — ein ganz merkwürdiges: eine Art bewundernder Gegnerschaft, eine mit Abneigung gemischte Hilfsbereitschaft, eine hochachtungsvolle Divergenz. Sie haben einander außerordentlich geschätzt, aber sie haben sich wohl nur in wenigen Momenten ihres Lebens geliebt. Trotzdem war Strauß einer der ersten, die sich — und in ganz unvergeßlicher Energie — für Mahler und sein Schaffen eingesetzt hatten; und Mahler hat in Wien die „Feuersnot" und die „Domestica" in einer Herrlichkeit aufleuchten lassen, die dem Tondichter hier erst volles Verständnis und echte Liebe gebracht hat, und stand vor der „Salome" mit einer düsteren Ergriffenheit, die er dem Werk bewahrte, von dem er immer als von einer unheimlich genialen, ganz neue seelische Distrikte entschleiernden Schöpfung sprach. Trotzdem war es eigen zwischen den beiden.

Strauß hat bis vor kurzem — ich meine, bis zu einer Zeit, in der er noch nicht soviel Mahlersymphonien als nachschaffender Dirigent erlebt hat — von Mahlers Musik gern als „Literatur" gesprochen. Und Mahler wiederum hat der Tropfen „Literatur", der in der Straußschen Musik, wie übrigens vielleicht in jeder nicht bloß „ornamentalen" zu spüren ist, immer gestört; er hat Strauß immer als Programmusiker empfunden, wenn auch als einen, der nur die Anregung aus poetischen Werken empfangen, dann aber ganz als Musiker geschaffen hat. (Weshalb er den Dramatiker Strauß, besonders den der Salome,

am höchsten einschätzte.) Daher auch sein Wort, daß er und Strauß von den entgegengesetzten Polen herkommen und sich dann im Mittelpunkt der Musik begegnen; in demselben Mittelpunkt, demselben „Reich der Mütter“, in dem auch die Gebilde der Beethovenschen, Bachschen, Wagnerschen Schöpfungen ebenso wie die eines Brahms oder Wolfs, eines Reger, Bruckner oder Pfitzner schweben. (Womit, nochmals und ein für allmal gesagt, Mahler zu keinem Beethoven und Strauß zu keinem Wagner gemacht und es dem Gefühl des einzelnen überlassen werden soll, wie er die Werke der einzelnen sieht; es soll nur von dem gleichen Urquell einzig wahrer Musik gesprochen werden, aus dem jeder echte Künstler schöpft, der eine ein Kelchglas, der andere einen Riesenpokal.)

Merkwürdig, daß jeder der beiden den anderen für den literarischen, sich selbst für den reinen Musiker hält. Sie haben beide recht und beide unrecht. Sicher sind beide Musiker an sich, Künstler, die sich und alles, was sie bewegt, was sie erleben, erschauen und empfinden, einzig in Tönen auszudrücken vermögen, und die sich vermessen, in ihren Klängen alles Seiende gestalten zu können. So wie Strauß sagte: er getraue sich, ein Bierglas in Tönen suggestiv deutlich zu machen. Und Mahler: daß er seine ganze Weltanschauung symphonisch, auch ohne das Mittel des abkürzenden und verdeutlichenden Worts zu vollkommenem Ausdruck zu bringen vermöge. Beide Worte aber zeigen auch gleich die Verschiedenheit der beiden Meister, zeigen auch, warum der eine den andern nicht verstehen konnte, warum jeder dem anderen das „literarische“ zum Vorwurf machen durfte. Weil sie eben nicht „tönend bewegte Formen“ schufen, nicht musikalische Arabesken, sondern musikalische Symbole; weil sie das Ohr nicht als endgültigen Empfänger, sondern als gehorsamen Vermittler all des Inhaltes betrachteten, den ihre Seele einer anderen zu schenken hatte. Nur daß — um es in eine Abbreviaturformel mit all ihrem Falschen und im einzelnen nicht Stimmenden zu fassen — der eine vom Realen, der andere vom Metaphysischen ausging. Daß Strauß auch als Musiker mehr Tatsachenmensch, Mahler mehr Traummensch ist. In Strauß beginnt es zu klingen, wenn ihn die Stimmungswelt des Macbeth und des Don Juan, des Zarathustra und des Don

Quixote oder auch die des eigenen äußeren und inneren Erlebens befruchtet und zur Gestaltung aufruft. In Mahler, dem Gottsucher, dem Weltverlorenen, dem schmerzlich nach einem Wozu und Wohin des Lebens Fragenden immer nur dann, wenn sein Forschen und sein Finden ihn in neue „Gegenden der Seele“ führt, wenn seine innere Welt in neuer Blüte steht, wenn eine Entscheidung sich in ihm bereitet, der er dann in seiner Musik Symbol und Ausdruck gibt — und einem, dem die Entscheidungen des Alltags immer erst später, dann aber mit einer fast grauenhaften, bestätigenden Wahrheit nachkommen.

Und noch ein anderes. Strauß ist, bei aller stürmischen Entwicklung, ein Beharrender; Mahler der ewig Suchende. Strauß ruht fest in sich; er selber ist es, der in seinen Tondichtungen als Don Juan und Zarathustra und Till Eulenspiegel verkleidet kommt, so wie er sich selber im Heldenleben und in der Domestica bekannt hat — so wie es (wieder ganz ohne wertenden Vergleich, nur aufs Wesentliche bezogen) Beethoven in der Eroica, in der „Fünften“, „Achten“ und „Neunten“ tat. Mahler hat dieses In-sich-Ruhen erst spät, erst im „Lied von der Erde“ und in seiner 9. Symphonie gefunden; nur manchmal vorher, in den langsamen Sätzen der vierten bis zur siebenten Symphonie herrscht ein ähnliches Gefühl, — aber dort ist es mehr ein Rasten, ein Aufatmen, ein kurzes Beschwichtigtsein vor neuem Streiten. Nach solcher endgültigen Ruhe hat er mit einer fast verzweiflungsvollen Sehnsucht, in extatischem Ringen gesucht; nach dem eigenen Sinn, nach dem Schwerpunkt, der seinem Dasein und dem der Welt (im umfassendsten Sinn genommen) gemeinsam ist. Daher die oft — wenigstens für uns, die Mitlebenden, aber wahrscheinlich gar nicht für die Nachkommenden — krampfhaft wirkende Größe seiner Probleme, die hingegebene Phantastik seiner gewaltig und gewaltsam aufgetürmten Riesenbauten, die ungeheuere Wucht, mit der er sich selber, einem traumhaften Raubvogel gleich, in die fernsten Höhen schleuderte. Nur, um gleich ein Mißverstehen auszuschalten: was hier (nochmals: für uns und selbst da nicht für alle!) noch krampfhaft und gewaltsam wirken kann, ist nicht der knirschende Versuch der Ohnmacht, aus Kleinem etwas Ungeheures machen zu wollen, das Monumentale durch vielfache Vergrößerung

der Miniatur zu erzielen. Das hätte Mahler nie vermocht: seine klaren, zarten, wunderbar in sich geschlossenen lyrischen Gebilde zeigen es. Er konnte im Symphonischen gar nicht anders als monumental sein; mit riesigeren thematischen Blöcken hat keiner geschaltet: seine weithinschwingenden Motive determinieren den ganzen Satz. In ihm ist eine großartige Frömmigkeit, die — anders als Bruckners kindliche, vom Irdischen aus zum Himmel emporblickende und anders als die (gleichwohl vorhandene!) des heiteren Skeptikers Strauß — eine auffliegende, den Himmel stürmende und erobernde ist. Aber manchmal haben wir (wir!) doch das Gefühl, als ob in diesem Immerhöherschleudern die bewegende Kraft nicht einzig die ruhevoll schöpferische ist, sondern auch die der Angst davor, für das erschaute Bild der Welt, das hier gestaltet werden soll, wieder zu erblinden, wieder von den Gemeinheiten und Absurditäten des Lebens eingefangen und jener hohen Welt verlustig zu werden. Daher die Hast und die Gier des Festhaltens, das Übermaß der Anspannung im Ergreifen des höchsten Augenblicks, das hastige Abspiegeln einer sonst erlöschenden Vision. Ein Gefühl, wie es sich nur bei ganz großen Schöpfungen gewaltig eruptiver Künstler einstellt; bei der Missa, bei manchen Fresken des Michelangelo; oder, um nicht nur das Kolossalste heranzuziehen, bei Bildern des Schweden Anders Zorn. Während bei Strauß das Berückende gerade in der Konzentration liegt, in der Schlankheit, die nicht einen Takt zuviel duldet, in seiner heiteren Tapferkeit, die durch Gefahren geht, die sie gar nicht bemerkt. Kein Wunder also, wenn gerade die beiden großen Meister unserer Tage, die der Musik seit Wagner die wundersamsten Reiche neuer Ahnungen und Erfüllungen erschlossen haben, einander mißverstehen, wenn jeder selber im Land der Töne zu wohnen meint und im andern den aus fremden Bezirken Kommenden sieht, von anderen Planeten, wo andere Sprachen gesprochen werden, — und nur bemüht, das, was er eigentlich in seiner Sprache sagen sollte, in der des anderen auszudrücken: jeder von ihnen empfand die Werke des anderen — zuerst, denn dann hat sich zwischen ihnen manches geändert — gleichsam als Übersetzung; als eine Übersetzung nach einem nicht mehr auffindbarem Original. Dies alles aber mit einem Respekt,

der freilich mehr im Geistigen und im Willen als im Gefühl steckte; mit einer fast neugierigen Symphatie, die die Wagnisse des anderen kopfschüttelnd bestaunt, die ihm zu dem eigenen wohl neuen Ansporn, aber gar keine zielweisende Anregung gaben; es hat kaum jemals gleichzeitig wirkende ganz große Musiker gegeben, die weniger als Strauß und Mahler aufeinander gewirkt, voneinander gelernt, einander mit Gemeinsamkeiten beschenkt haben.

* * *

Zu seinen eigenen Schöpfungen stand er in einer ganz seltsamen und vielfältigen Beziehung. In der des Künstlers vor allem, der sich nicht genug tun kann, ehe jeder unreine Rest getilgt ist, der immer wieder, nach jeder Aufführung, die bessernde Hand anlegte: die Partitur seiner fünften Symphonie hat dreimal gestochen werden müssen, weil er immer noch gewisse Zusammenklänge verwarf, neue Retouchen hinzufügte und doch niemals ganz zufrieden war. Zu diesem Gefühl des Schöpfers, der mit seinem Werk nach Gutdünken schalten, es zu höchster Vollkommenheit heben oder es vernichten darf, steht ein anderes im absonderlichen Gegensatz: das eines unerklärlichen Schauders vor dem eigenen Werk. Er schreckte oft vor dem Spiegelbild zurück, das ihm von einer unwiderstehlichen Macht abgezwungen war, hörte oft aus der eigenen Musik Stimmen tönen, die ihm beseligenden, aber manchmal auch furchtbaren Aufschluß über die Rätsel der Welt gaben; fühlte in seinen Tönen Kommendes angekündigt, Vergangenes gedeutet und stand seinem Schaffen in einer ganz mystischen Gebundenheit gegenüber.

Das spürte man am stärksten, wenn man ihn in einer Zeit der Produktion sah. Er ging wie ein Tagwandler, unter der Last gebenedeiter Träume leicht gebeugt, mit einem unbeschreiblichen Glanz des Beglücktseins im Antlitz, wie ich ihn bei keinem anderen gesehen habe. Aber auch Mahler selbst habe ich niemals wieder so ganz gleichgewichtvoll glücklich, derart innerlich leuchtend und in unbeschreiblich ruhiger Verklärung gesehen, wie in jenen Sommertagen des Jahres 1896, in denen die dritte Symphonie entstand. Wenn er von der Arbeit kam, hatte sein Gesicht den selig leidenden

Ausdruck eines Stigmatisierten. Sein sonst so unruhiger Gang, der durch ein plötzliches ruckweises Aufstampfen des rechten Fußes etwas Sicheinrammendes hatte (es war die Folge des Veitstanzes, an dem er als Knabe gelitten hatte, den manche jetzt noch in seiner Musik zu fühlen glauben und der ihm in Hamburg den Spottvers eingetragen hatte: „Gustav Mahler ohne Not — tritt sechs Dutzend Wespen tot"), war leicht, gleichmäßig und fast schwebend geworden, und wenn er sprach, waren es wirklich die Worte eines aus fremden Reichen Kommenden. Es dauerte immer geraume Zeit, ehe er sich dann wieder im Alltag zurechtfand; allerdings mußte von jeher dafür gesorgt werden, daß absolute Ruhe um ihn sei; auch das leiseste Geräusch wurde in der Umgebung des Häuschens vermieden, das er sich irgendwo abliegend immer wieder baute, wo immer er angesiedelt war — in diesem Sommer in Steinbach ganz ans Ufer des Sees gerückt — und selbst seine zärtlich geliebten Kinder durften in der Nähe seiner Arbeitsstätte nicht lachen und spielen. Aber selbst wenn er wieder in den Alltag zurücktrat, fühlte man das Schmerzlich-religiöse, Mystische, in Wundmalverzückungen Schwelgende seines entrückten Wesens um so stärker, als sich die entgegengesetzten Elemente, die lebensdurstige, triebhafte, erdennahe Kraft, die festwurzelnde grotesk-derbe Heiterkeit, die kräftige Hingabe an Irdisches und das Entzücken an der lebendigen Natur gerade in den Stunden des Abklingens jener visionären Stimmungen mit heftigem und lautem Verlangen äußerten. Im Gegensatz zum Lied von der Erde, wo die Natur im letzten Abschiedsglanze liegt, sind in der „Dritten" wie in keinem anderen seiner Werke Tier und Blume, Fels und Wolke, Wasser und Erde zu seltsamem Tönen erwacht. „Sie brauchen sich gar nicht mehr umzuschauen; das hier herum habe ich schon alles wegkomponiert", sagte er scherzend zu Bruno Walter, als der damals zu Besuch kam. Aber jene unirdische Seite seines Wesens, die in solcher Zeit in so überwältigender Weise und dabei vollkommen unreflektiert und gar nicht quälend zutage trat, ist es wohl, die die mystischen Laute seiner Musik bedingt, die die einen als unnatürlich katholisch, die andern als unangenehm jüdisch empfinden. Über das Jüdische bei Mahler kann ich nicht mitreden

und halte mich hier nur an die Kraft und Wahrheit der Nietzsche-Notiz: „Wo Rassen gemischt sind, ist der Quell großer Kulturen. Maxime: mit keinem umgehen, der an dem verlogenen Rassenschwindel Anteil hat (gesetzt, daß man nicht seine Herkunft in Borneo und Horneo hat.“) Ebenso wie ich jenen gegenüber, die in Mahlers Musik all die wunderbar verschimmernden Zartheiten überhören und nur über die Klangmassen klagen, das andere Nietzschewort empfinde: „Welches Glück liegt in lauten Tönen! Es gibt eine Stille, welche würgt: wir horchen schon zu lange.“ Könnte das nicht gerade nach Mahlers sechster oder siebenter Symphonie gesagt sein, die beides haben: die böse Stille und die herrlich losbrechenden und aus ihr befreienden Tumulte? Aber auch das spezifisch Katholische kann ich — wenn man von gewissen Äußerlichkeiten und von der Wahl einiger köstlich inniger, religiöser Wunderhorndichtungen absieht — bei Mahler kaum finden; jedenfalls nicht in dem Maße, ihn zum „Christen unsrer Tage“ zu stempeln. Ein gewisser Calderonscher Zug ist seiner Musik vielleicht manchmal eigen; ein Gefühl des Überwundenhabens vor dem Tode, wie es aber in der gläubigen Vorstellung erst nach dem Tode kommen könnte. Aber hier sind Dinge, die dem Psychologen gehören und die hier zu weit führen würden. Sicher ist, daß Mahler, so fromm und im tiefsten Keim religiös er war, doch jede Religion nur als Legende empfand und daß er keiner all der Gemeinden angehörte; nicht einmal der der Buddhisten oder der Pantheisten. Als ich ihn einmal darüber befragte und sein religiöses Bekenntnis wissen wollte, sah er mich ernst an und sagte: „Ich bin Musiker. Darin ist alles andere enthalten.“

* * *

Bei alledem war Mahler vollkommener Pantheist und war vollkommen von der Lehre der ewigen Wiederkunft durchdrungen. Das erfuhr ich, gleichzeitig mit der gewalttätigen Heftigkeit seines Wesens, als ich das erstemal an seinem Tisch saß. Ich weiß nicht, wie es kam und von welchem Ereignis irgendeiner noch lange nicht anbrechenden Zeit gesprochen wurde, daß ich mich zu der albern

scherzhaften Frivolität hinreißen ließ: „Das interessiert mich nicht, denn dann bin ich doch längst nicht mehr da; und wenn ich wieder da bin, weiß ich doch nichts mehr von meinem früheren Leben" — als ein lauter klirrender Krach alle auffahren ließ; Mahler hatte auf den Tisch geschlagen, daß die Gläser hochsprangen, und schrie zu mir herüber: „Wie kann ein Mensch Ihrer Art etwas so Leichtfertiges sagen! Wir kehren alle wieder, das ganze Leben hat nur Sinn durch diese Bestimmtheit und es ist vollkommen gleichgültig, ob wir uns in einem späteren Stadium der Wiederkunft an ein früheres erinnern. Denn es kommt nicht auf den einzelnen und sein Erinnern und Behagen an; sondern nur auf den großen Zug zum Vollendeten; zu der Läuterung, die in jeder Inkarnation fortschreitet. Deshalb muß ich ethisch leben: um meinem Ich, wenn es wiederkommt, schon jetzt ein Stück Weges zu ersparen und um ihm sein Dasein leichter zu machen. Dahin geht meine sittliche Pflicht, ganz gleichgültig, ob mein späteres Ich davon weiß oder nicht und ob es mir danken wird oder nicht." Und ein andermal sagte er: „Jedes Unrecht, das mir angetan wird, ist ein Unrecht am ganzen Universum und muß den Weltgeist (oder wie immer man das zentrale Weltwesen nennen mag) schmerzen. Wenn ich mich am kleinen Finger verletze, so tut es mir weh, nicht dem kleinen Finger, und ich bin an meinen Funktionen gehindert. Ganz ebenso ist es im Großen; wenn ich mich auch nicht als den kleinen Finger des Kosmos fühlen darf. Goethe hat darüber Unendliches gesagt; was ich meine, kann ich freilich nur als Musiker ganz aussprechen." Ich entsinne mich, daß er hinzufügte: „Ich bin nur Musiker und sonst nichts; das ist mir gegeben worden und nur über das habe ich Rechenschaft abzulegen."

* * *

Kranksein war ihm entsetzlich. Auch bei andern. Er war geradezu gereizt und aufgebracht gegen jeden, dem irgendein Unwohlsein zustieß. „Krankheit ist Talentlosigkeit", pflegte er zu sagen. Er empfand sie noch ärger: als Pflichtvergessenheit. Er war ein arger Hypochonder; ängstlich darauf bedacht, alles

Schädliche zu vermeiden, seinen Leib gesund und geschmeidig zu erhalten. Aber er war es nicht aus Selbstsucht; wer die eben erzählten Worte richtig verstanden hat, wird nicht daran zweifeln. Er wußte es zu gut, wie körperliche Beschwerden gerade auf den künstlerisch Produzierenden hemmend wirken, und es war ihm Gewissenssache, ein redlicher Diener seines inneren Gebots zu sein und seine quantitative und qualitative Leistung nicht durch Unpäßlichkeiten zu verkümmern. So wachte er mit der peinlichsten Besorgtheit über alles, was ihm und den Seinen schädlich werden konnte. Das war immer sein Gefühl: „Ich habe ja Rechenschaft abzulegen.“ Um so rührender und in seiner Hilflosigkeit ergreifender, wenn er in der quälenden Zeit, in der er durch ärztliche Brutalität von seinem schweren Herzleiden erfahren hatte und dem Tode nahe zu sein glaubte, an Bruno Walter schreibt: „Ich hatte mich seit vielen Jahren an stete und kräftige Bewegung gewöhnt, auf Bergen und in Wäldern herumzuschweifen und in einer Art kecken Raubs meine Entwürfe davonzutragen. An den Schreibtisch trat ich nur, wie ein Bauer in die Scheune: um meine Skizzen in Form zu bringen. Sogar geistige Indispositionen sind nach einem tüchtigen Marsch (hauptsächlich bergan) gewichen. — Nun soll ich jede Anstrengung meiden, mich beständig kontrollieren, nicht viel gehen. Zugleich fühle ich in dieser Einsamkeit, wo ich nach innen aufmerksam bin, alles deutlicher, was in meinem Physischen nicht in Ordnung ist. Vielleicht sehe ich sogar zu schwarz. — — — Zugleich mache ich eine sonderbare Bemerkung. Ich kann nichts als arbeiten; alles andere habe ich im Laufe der Jahre verlernt. Mir ist wie einem Morphinisten oder einem Potator, dem man mit einem Schlage sein Laster verbietet. — Ich gebrauche jetzt die einzige Tugend, die mir noch übrig geblieben ist: Geduld!“

Auch wenn er solche Geduld nicht gelernt hätte und selbst in Zeiten, in denen dem ungeduldigen, widerspenstigen und sehnigen Mann eine solche zu unfreiwillige Ruhe zwingende Entsagung gar nicht denkbar erschienen wäre, hätte er sich nie gegen ein wirkliches, ihm auferlegtes Schicksal aufgelehnt und wäre auch nie vor ihm geflohen. Er war, wenn nicht Fatalist, doch ein überzeugter

Determinist. Und er verabscheute den Selbstmord; sprach selbst dem Qualenduldenden die Berechtigung dazu ab, sein Leben hinzuwerfen, und kaum das Verhängnis, durch Siechtum, Gebreste oder Geistesstörung nicht mehr das schaffen und leisten zu können, wofür man da war und was dem Dasein einen Sinn gab, ließ er als Grund gelten, mit eigener Hand seinen Körper zerstören zu dürfen: weil es nicht im Ermessen des einzelnen liegen kann, zu entscheiden, wozu er in Wahrheit berufen war, und weil keiner das Recht habe, voreilig und vorzeitig hindernd in den höheren Plan einzugreifen, in den das Individuum von Urbeginn an verwoben ist. So stark empfand er die Pflicht, sich ganz zu erfüllen, über sein Leben Rechenschaft zu geben, und so innig hingegeben war er dem festen Glauben an das sinnvolle Walten eines vorherbestimmenden Weltenwesens. Es war ihm vitale Notwendigkeit, an dieses Wesen und an irgendeinen Sinn des Daseins zu glauben, den er nicht kannte, dessen Erkenntnis er mit verzweifelter Vehemenz suchte und ohne den er sich entwurzelt, unmächtig und an Nichtigkeiten verschwendet gefühlt hätte. Sein ganzes Verhältnis zur Natur — von dem in anderem Zusammenhang, bei der Betrachtung seiner Musik im allgemeinen und seiner dritten Symphonie und des Lieds von der Erde gesprochen wird — drückt dieses Gefühl des Eingesponnenseins in das Weltgesetz, die Gewißheit, der Bruder aller Kreatur, ein Glied in der großen Kette des Werdens und Vergehens zu sein, nach einer Seite hin aus. Er war nicht gottesfürchtig im gewöhnlichen Sinn; aber er glaubte an den großen Kreislauf des Lebens und an eine Bestimmung der Menschheit. Und erfüllte die seine als ein Naturfürchtiger und Kunstfürchtiger.

Die Kraft und die Elastizität seines großen Wesens war in viel elementarerer Kontinuität wirksam, wie bei manchen andern „Professoren der Energie" — wie sie Hermann Bahr genannt hat, der in Olbrich, besonders aber in Burckhard, den er in einem unwiderstehlichen Buch in zwingender Lebendigkeit leibhaftig machte, solche trotz ihrer stets überschüssigen Kraft in ruhiger Stetigkeit wirkende Männer gezeigt hat. Gemeinsam ist den dreien nur, wie unösterreichisch (besser freilich: wie unwienerisch) diese Österreicher waren, in ihrer unbeküm-

merten Sachlichkeit, ihrer ganz unwehleidigen Eroberungslust, ihrer alle Schmeichelei der „Maßgebenden“ verschmähenden und allen bloßen Schein verachtenden Respektlosigkeit vor privaten Faulheiten und öffentlichen Meinungen (was ja, nach Nietzsche, Synonyma sind!) und ihrem bloß auf Arbeit, auf positives Vollbringen gerichteten Sinn. (Im Gegensatz zu dem ganz österreichischen Lueger, der vierten großen Energie des Österreich zur Jahrhundertwende.) Bei aller rastlosen, niemals in selbstzufriedener Behaglichkeit ausruhenden Tätigkeit war Mahlers Kraft mehr eine stoßweise, kam wie in Paroxysmen über ihn und hob ihn und die anderen in jähem Sprung auf plötzliche Höhen; freilich aus einer „Normalität“ der Betätigung heraus, die für jeden andern das Abnormale gewesen wäre; das letzte Ziel, was hier erste Voraussetzung war. Als er nach Wien kam und niemanden mehr zu Atem kommen ließ, die Sänger und das Orchester nicht, weil er sie hart anfaßte und sie als unvergleichlicher Erzieher über sich hinausführte; das Publikum nicht, weil das Staunen über seine letzte Tat noch alle beherrschte, wenn schon die nächste anpochte, die Kritik nicht, weil er sie umzulernen zwang — damals hat man mit der gewissen mitleidigen Gutmütigkeit zugestimmt, mit der man einem teuren Kranken zusieht, der es „nicht mehr lange machen“ werde. Man konnte es sich nicht vorstellen, daß ein Mensch auf die Dauer diese Intensität der Arbeit, diese Nervenspannung, dieses selbstverzehrende Sichverbrauchen aushalten könne und hat dabei nicht bedacht, daß gerade solchen Naturen wie Mahler diese produktiven Explosionen notwendig sind, daß sie nur in solcher unausgesetzten Entladung leben können, weil sie sonst durch ihren inneren Überfluß ersticken müßten, daß sie gar nicht begreifen können, wie das, was ihnen Lust und Befreiung bedeutet: Arbeit, schaffen, sich verschwenden, um sich erneuern zu können — wie das andern zu Qual und Last oder nur zu unfroh geübtem Zwang zu werden vermag. Ihm war das Höchstmaß der Arbeit Bedürfnis, er litt, wenn er darunter zurückblieb, hätte nicht gewußt, was mit sich beginnen, wenn er zur Untätigkeit verdammt worden wäre — und hat es nicht gewußt, hat bitter darunter gelitten, als ihm Schonung auferlegt wurde: der vorhin angeführte

Brief an Walter zeigt es aufs erschütterndste. Man mag ihn in seinen gesunden Jahren vielleicht manchmal abgespannt gesehen haben; niemals aber entspannt; und wenn es so schien, war es die stärkste Konzentration, Sammlung vor neuem Ansprung. Sein Werk hatte davon ebensoviel als sein Wesen: es fiel einen an, sprang an die Gurgel — und vielleicht, daß nur deshalb so viele vor ihm und seinem Musizieren erschraken. Mit neuen Menschen und neuen Kunstwerken ist es wie mit dem Trank der Fausthexe: sie verjüngen, durch sie erblickt man erst die Schönheit der Welt und der Menschen — aber wer „unvorbereitet trinkt", mag leicht Schaden nehmen. Man wich unwillkürlich vor seiner Besessenheit zurück, als könnte sie einen versengen; es war vielen, als würde ihnen durch sein rasendes Glühen Hirn und Herz leer gebrannt und sie liefen davon. Nur jene, die auszuharren vermochten, fühlten es, wie bald er die scheinbare Leere wieder ausfüllte, mit neuem, im Feuer höchster Geistigkeit reingeglühten Inhalt. Aber das wollten sich nicht allzuviele zumuten, und es ist den guten, verschüchterten Seelen schließlich nicht zu verübeln, die sich nicht stark genug fühlten, um sich an einen Stärkeren verlieren zu können.

* * *

Ob er ein Glücklicher war? Im äußeren Lebenssinn war er es gewiß. Er muß von einem berauschenden Machtgefühl getragen worden sein: dieser Sohn armer böhmischer Branntweinschänker, vor dem sich die Größten seiner Zeit dankend neigten. Der — von seinem eigenen Schaffen und der Seligkeit erleuchteter Stunden ganz abgesehen — mit edlem Kunstmaterial schalten und ihm wundervolle Taten abgewinnen durfte, der nach heiter getragenen Jugendentbehrungen ein Leben führen konnte, das von Sorgen oder auch nur Unbehagen niemals verdüstert zu werden brauchte, und der gar in Amerika, wo er sich mit Behagen dem glanzvollsten Dasein überließ, das die innere Unzufriedenheit des Künstlers übertönte, wie ein Fürst lebte. Und davon wurde schon gesprochen: daß, wer ihn in seinem Heim gesehen hat, den Eindruck eines glücklichen Menschen haben mußte. Nur daß Menschen seiner Art schon durch

ihre allen Niederungen entrückte Einsamkeit zumeist jenseits von Glück und Unglück leben: er schritt in Traum und Sturm dahin und merkte dabei kaum, wie es ihm selbst erging. Nur wenn sein Schaffen mit dem Alltag zusammenstieß, spürte er, daß ihm Wunden geschlagen wurden. Immer wieder erschrak er aufs tiefste vor der Lieblosigkeit einer Welt, die einem, der eine neue Schönheit oder wenigstens eine neue Wahrheit zu ihr hintragen wollte, nur mit Hohn begegnet, und immer wieder wechselte das schmerzliche Staunen über die Menschen, die das nicht wollten, was er mit übervoller Seele darbot, mit der Überzeugung, daß seine Zeit kommen werde; eine Zeit, wie er sie — um ein Wagnersches Wort auf ihn anzuwenden — erst durch sein Leiden vorbereiten mußte. Ich sehe ein hämisches Lächeln auf gewissen Gesichtern gewisser freundlicher Leute (die bei Wagner ganz ebenso gelächelt haben) und denen es von jeher Vergnügen bereitet hat, nachzurechnen, daß er gar keine Berechtigung hatte, zu leiden. (Ebensowenig wie Mozart, Beethoven oder Wagner, denen das ja haarscharf bewiesen wurde.) Denn er hat schließlich nicht Hunger gelitten und seine Werke haben oft nur zwei Jahre und doch niemals länger als acht Jahre auf eine Aufführung zu warten gebraucht. Nur daß ein Künstler nicht nach solcher Berechtigung fragt; und daß auch nicht das ihm Leid schafft, was den Idioten weh tut. Sondern Mißverstehen und Anteillosigkeit, die sich gegen ihn wehrt, Trägheit, die ihn nicht will, herablassende Geringschätzung für den, der nichts begehrt, als gehört und geliebt zu werden ...

* * *

Seine Zeit wird noch kommen. Die Zeit, in der man wissen wird, daß — noch verkannt und sehr gering — ein ganz Großer unter uns gewandelt ist; in der sein Werk in seinem dithyrambischen Schmerz so mächtig wirken wird, wie es sein Wesen tat. Dieses Wesen, das von allen Dämonen der Ekstase, von aller kindlichen Reinheit eines Naturwesens gesegnet war, dessen ungeheure Spannungen und Entladungen unter einem höchsten Kunstgebot standen, in dem ein Wille ohnegleichen waltete, ein brennender, exaltierter, fanatisch unbeugsamer Wille, der das Göttliche, Menschliche und

Teuflische zu sich herriß und es zu einem wunderbaren künstlerischen Kosmos einordnete. Dieser zähe, alles Große mit inbrünstiger Energie umklammernde Mensch war die hinreißendste Erscheinung eines Genies, die mir je begegnet ist. Wer Mahler am Pult sah, jede Fiber zum Reißen angespannt, des Musikgottes voll, zur höchsten Andacht bereit und aller Kleinlichkeit der Materie entrückt, dem mußte es klar werden, daß von dieser Persönlichkeit vielleicht Groteskes, Maßloses, aber niemals und in keinem Augenblick Unbedeutendes kommen könne; dieser in despotischer, schmerzlicher Selbstbezwingung und Zucht hart gewordenen und dabei so unbeherrscht kindlichen, gläubigen, innig mit allen Rätseln der Welt verwachsenen Persönlichkeit, deren Geist von den Quellen aller Kulturen gespeist war und deren Gemüt voll Güte und Einfalt war wie das der Ungenannten, von deren Lippen die ersten Volkslieder erklungen sind. Er hatte wirklich etwas vom Heiligen und etwas vom Kind, war alltagsfremd, unpraktisch, launenhaft, jäh auffahrend und gleich wieder versöhnt; und wenn er auch oft furchtbar kränken konnte — wer ihn kannte, wußte es zu deuten und war im nächsten Augenblick durch das Faszinierende seiner geistigen Dämonie und durch die bezwingende Unschuld seines Wesens gebändigt und beschwichtigt. Er hatte etwas vom Kapellmeister Kreisler, etwas von Jakob Böhme und etwas von Angelus Silesius. All das aber fühlte man, wenn er Musik machte. Eigene und fremde, die dann erst recht zur eigenen wurde. Denn er machte das Transzendentale jeder Musik deutlich, ihr Bekennen, die Persönlichkeit ihres Schöpfers. Er war unser Erzieher zu Beethoven und Wagner; erst durch das Medium seiner großen Art haben wir — die nach Wagner und Liszt gekommen sind, die Generation nach 1870 — die wahren Meister wirklich erkennen gelernt; erst von ihm gelernt, was Musik wirklich ist.

* * *

Vielleicht gibt es manche, die bei dem Worte „Güte“ im Zusammenhang mit dieser herrischen, unduldsamen, jeden Widerspruch niedermähenden Natur gestutzt haben. Ob er „gut“ war? Ich habe es einmal gewagt, diese Frage an ihn zu richten, und er

gab in ruhigem Stolz zur Antwort: „Es gibt keinen großen Menschen ohne Güte.“ Er war keine Ausnahme; auch wenn sich diese Güte oft hinter einer seltsam scheuen, fast schamhaften Schroffheit oder hinter seinem ganz hoffmannesken, etwas wilden und bizarren Humor versteckte. Aber ich habe seither Züge von ihm erfahren, die laut für seine gütige Kraft sprächen, wenn es mir nicht verwehrt wäre, hier von ihnen zu sprechen. Wer gut zusah, konnte sie freilich auch aus Kleinigkeiten erraten. Solcher an sich oft unbedeutender Kleinigkeiten gibt es genug. Der Mensch, der in fassungsloses Weinen beim Anblick eines alten, eben aus dem Krankenhaus entlassenen, arbeitsunfähigen und verzweifelt dem Leben entgegenwankenden Mannes ausbrechen konnte, der heimlich, nur damit es niemand als Pose auslegte, in Budapest (wie mir ein Brief berichtet) seine geliebte, damals etwas zarte Schwester täglich über die Stiegen seiner drei Stockwerke hinauftrug, weil er nicht duldete, daß sie sich durch Steigen anstrenge, oder der als Wiener Operndirektor durch die Karte eines kleinen Gymnasiasten, der den Freischütz nie gesehen hatte und ihn bat, das lange nicht aufgeführte Werk bald an einem Samstag zu geben, weil er sonst der Schule halber nicht hingehen könne, so gerührt war, daß er sofort für den nächsten Samstag den Freischütz ansetzte — dieser Mensch kann weder hart noch lieblos noch gütelos gewesen sein. Das Gegenteil ist wahr: er litt beim Anblick irgendwelchen Leides selber so furchtbar, bei jedem einzelnen Fall erfaßte ihn das Bewußtsein des allgemeinen Jammers, des Elends unserer Existenz mit solch grauenvoller Erschütterung, daß er, der half, wo er nur helfen konnte, oft mit geschlossenen Augen an manchem Weh vorüberlaufen mußte, um sich nicht zu verlieren, nicht für sein großes Werk schwach zu werden. Dieses Werk war ihm alles. Er wußte nicht, ob er glücklich oder unglücklich sei, wußte nichts vom Ruhm, hatte keine Zeit, gleich anderen Menschen vergnügt der Stunde zu leben, war allem entrückt, „der Welt abhanden gekommen“, lebte nur „in seinem Lieben, in seinem Lied“, hatte nur Zeit, ein wundervolles, in herrlicher Lauterkeit glühendes Kunstbeispiel zu geben, gewaltige Werke zu schaffen und zu sterben.

DER OPERNDIREKTOR

„Was ist's denn, daß der Menschheit nottut? Nur sehr wenig: daß sie ihre Genies zu würdigen weiß. Und sie hat ihre Genies zu allen Zeiten gekreuzigt, ins Exil getrieben, gefoltert ...“

Leo Tolstoi („Der lebende Leichnam“)

Der Operndirektor

I.

Fünf Jahre nachdem Mahler die Wiener Hofoper verlassen hat, ist ein Geschäftshaus aus ihr geworden. Als er hinkam, fand er ein Vergnügungstheater. Er hat sie zum Kunstinstitut gemacht. Aber es hat sich wieder gezeigt, daß es immer nur wenige sind, die Kunst begehren; die Feste erleben, entrückt werden, den Sinn des Daseins in tönenden und farbigen Symbolen vernehmen wollen. Die Leute verlangen sich gar keine Kunst, erschrecken vor dem Ernst, der sie zur Selbstschau und Einkehr zwingt, wanken unter der Fülle schwer beladener, liebliche und drohende Rätsel bergender Stunden. Sie wollen Unterhaltung; Zerstreuung vom Druck des Alltags, das Behagen des Vergessens, nicht die bange Warnung des Erinnertwerdens an die wirklichen Mächte des Lebens; die angenehme Befriedigung wunschlos vergnügter, gedankenlos schmeichelnder Augenblicke, nicht die aufgescheuchte Sehnsucht nach dem verborgenen Wesen wahrer und einzig sinnvoller Menschlichkeit. Solche Feste, solch warnende Symbole, solch aufregende Sehnsucht hat Mahler in den Werken der Meister erlebt und erleben lassen wollen. Und als er ging, atmeten alle auf.

Es wird heute noch manche geben, und nicht nur unter den gewissen ältesten Leuten, die immer von den vergangenen, unvergleichlich herrlichen und längst entschwundenen Kunstzeiten zu erzählen wissen, die darüber empört sind, wenn man von der Wiener Hofoper zu Wilhelm Jahns Zeiten als „Vergnügungstheater“ spricht. Es ist auch nicht so gemeint, als ob es vor Mahler keine Kunst und keine hochzuwertenden Aufführungen großer Werke gegeben hätte. Das ist es nicht, und darüber wird noch zu sprechen sein. Und ebensowenig soll auch der Versuch gemacht werden, Tüchtiges, Vorzügliches, ja Beglückendes herabzusetzen, nur um die Welt mit Mahler beginnen zu lassen. Aber selbst jene, die heute noch von der „Glanzzeit“ der Hofoper unter Jahn sprechen, werden, wenn sie nachdenken und Vergleiche ziehen, zugeben müssen, daß

diese Glanzzeit, wenn sie heute genau so wiederkäme, für unser Verlangen gar keine Geltung mehr hätte, ja daß man ihr Wesen heute vielleicht gar nicht mehr ertragen könnte. Noch einmal: wenn sie genau so wiederkäme. Denn diese Zeit war eine, die nicht den Verkündigungen der Kunst diente; die für den epikureischen Sinn einer Stadt taugte, die sich langsam aus schweren wirtschaftlichen Krisen erholt hatte und die sich in schwelgerischem Glanz, in wohligen, leichterrungenen Genüssen gar nicht genug tun konnte. Man überdenke einmal, was diese Opernjahre gebracht haben, welche Art von Künstlern damals wirkten und in welcher Weise sie wirkten, was die Höhepunkte dieser Zeit waren. Das Werk Richard Wagners fand wohl die Jugend bereit, aber dieses Werk, selbst heute noch unverstanden, ja kaum geahnt, nicht als ein Aufrufen zum Außerordentlichen, als Zeichen einer neuen Menschheit, nur rein dramatisch besser erkannt als damals, wo der Erfolg des Meisters wirklich nur (seinem Wort nach) ein Mißverständnis war — dieses Werk war von den Hütern des Wahren, Guten und Schönen verhöhnt, verleumdet und bespien, von den Allzubequemen gemieden, nur vorsichtig, gleichsam nur durch die Umgebung französischer und italienischer Opern geschützt und entschuldigt, auf den Spielplan gesetzt und nur von der Jugend bejauchzt; aber auch hier mehr Ahnen als Verstehen, mehr Auflehnung gegen verhaßte und verknöcherte Besserwisser, deren hämische Belehrungen von vorn herein den stürmischen Zorn der Unverbrauchten weckten, und dazu viel Lieblingskultus, Abgötterei mit Sängern statt Vergötterung einer hohen Schöpfung. Die großen Erfolge dieser Zeit hießen „Manon“ und „Werther“, „Cavalleria“ und „Bajazzo“ und was daneben fiel, war, modisch frisiert, fast durchaus von der Art, die Wagner weggefegt hätte. Als die Uraufführung des Tristan — im Jahre 1883!! — kam und das ungeheure, im Zauber bitterster Seligkeit und süßesten Leides aufgeglühte Tages- und Nachtlied, das den Wahn der Menschheit in ein wundervolles Sinnbild faßte, sich riesenhaft zwischen all das kleinknochige, verzärtelte und verschminkte Opernspielzeug jener Zeit schob, herrschte eine Ratlosigkeit, über die man heute lachen könnte, wenn man sie nicht immer bei Werken wiedererleben

müßte, deren unerfahrene Größe und Unschuld in unerwarteter und nicht gleich zu etikettierender Macht wirken; aber der Tristan war nur mit Mühe auf dem Repertoire zu halten, die Vorstellungen waren leer (verblieben es, bis Mahler mit Roller seine unvergleichliche Tristanwelt zeigte); und was noch zu tun übrig blieb, um die Leute zu verscheuchen, besorgte — sogar in gutem Glauben — eine Kritik, die beim Tristanvorspiel von einem Alternativ zwischen Violoncell und Holzbläsern sprach, „die sich gegenseitig ihres Übelbefindens versichern", und die späterhin das Intermezzo aus „Cavalleria" als unirdisch verklärte, auf Engelsfittichen hinschwebende Sphärentöne aus himmlischen Ährenfeldern pries.

Wenn einer ein guter Operndirektor ist, der ein empfindliches Gefühl für alle Wünsche und Forderungen des Publikums hat, der diesen Instinkten mit vielem Geschmack zu dienen weiß und genau dort einzuhalten versteht, wo die Masse nicht mehr folgt und die Kassa leiden müßte, dann war Wilhelm Jahn der beste Direktor, den die Wiener Hofoper je gehabt hat. Wenn ein Theaterleiter einer sein soll, der das Publikum erzieht, der ihm so lange trotzt, unnachgiebig bleibt und es so lange zu wahrhaftem Wert und zu andächtigem Ernst zwingt, bis es ihm zujubelt, war er es nicht. Vielleicht übrigens nur, weil er zu bequem geworden war; Kampf war seine Sache nicht, seine behäbige Noblesse war der Hitze und der erregten Tyrannei des Kunstfanatikers fremd; er wollte lieber beliebt als verhaßt sein und mochte dabei sehr wohl wissen, daß bei uns nur der Verhaßte von fruchtbarer Tat gesegnet wird und daß der Erfolg des Beliebten bei allem Glanz der Wirksamkeit und der Verwöhntheit doch zumeist das Opfer der eigentlichen künstlerischen Würde fordert. Denn sein Naturell war vermutlich gar nicht mit dem Herzen bei solcher Opportunitätsleistung dabei. Wilhelm Jahn war ein feiner Künstler mit verwöhnten Nerven, war ein Regisseur von hohen Qualitäten, ein Dirigent, der für geistreiche, anmutvoll zarte Musik eine Delikatesse, eine leuchtende Grazie, ein sprühendes Temperament hatte wie wenige nach ihm. Mehr als das; in jungen Jahren war er von denen, die um Wagner und seinen Stil mehr wußten als die anderen; und wenn auch, seinem eigenen Bekenntnis nach,

die geheimnisschweren Stimmen der Lebensoffenbarung im „Tristan“, im „Parsifal“, ja im „Ring“ in fremdartigen Lauten zu ihm sprachen, so wird man es ihm doch nicht vergessen dürfen, daß er der erste war, bei dessen Meistersingerinterpretation der Meister froh wurde, als das Werk von dem jungen Wiesbadener Dirigenten von aller schleppenden Unfreiheit und Undurchsichtigkeit befreit, ja, wenn ich mich recht entsinne, auch von allen Strichen, und ganz in seiner rechten heiteren Sicherheit, der ruhevollen Sehnsucht, der deutschen Kraft und Zartheit erfaßt und wiedergegeben wurde, weder in dem bleischweren Pomp, noch in dem falschen Lustspielleichtsinn, die damals wie noch heute dieses höchste dramatische Sinnbild deutscher Art in eine andere als die ihm gemäße Sphäre entrückten. Aber auch, als aus dem feurig bewegten, in beseelter Richtigkeit seinen Dirigentenruhm sehenden jungen Künstler ein behäbiger, massiver, schwerer, breit hinwatender, rundlich gepolsterter alter Herr geworden war, der mehr wie ein freundlich brummiger Onkel wirkte, bis man die ganz junge feldherrische Energie der hellen Augen, die Entschlossenheit der kommandogewohnten, wenn auch meistens von einem guten, ein bißchen spöttischen Lächeln bewohnten Lippen entdeckte — auch dann noch war er als Orchesterleiter von einer Feinheit, einer zart glitzernden Diskretion, einer delikaten Lebendigkeit, einer heinzelmännischen Bravour der Genauigkeit, die dabei voll innerer Ordnung war, die Kontinuität des Melos niemals verlor und das Detail mit einer so anmutvoll hegenden Behutsamkeit schimmern machte, als wollte er aus den Tönen Spitzen klöppeln. Er war von einer Art, die leider jetzt immer seltener wird, wo lauter Gelehrte des Taktstockes heraufkommen und mit ihrer unfrohen Schwerblütigkeit alles Frohe, Zierhafte, mutwillig Funkelnde und listig Vergnügte mit dem anämischen Hochmut ihres überkultivierten Wesens als zu wenig hohepriesterwürdig wegscheuchen möchten. Jahn war anders; war so, wie Ernst von Schuch gewesen wäre, wenn es das Unglück gewollt hätte, daß er um so viel früher auf die Welt gekommen wäre. Mit Schuchs geistvoll romanischem, immer in tausend kleinen Verwegenheiten und Bravouren eines geschmeidigen und glänzenden Florettfechters entzündetem Wesen hatte

Jahns entzückende Miniaturistik ebensoviel Verwandschaft als in seiner ganzen Veranlagung als echtester Theatermensch. Jahn war ein Regisseur außerordentlicher Qualität; ein Wirklichkeitregisseur freilich: die ganz hohen Werke, die Schöpfungen großen Stils waren seiner Art unzugänglich; aber Opern, die keiner subtilen, symbolischen Szenenbehandlung bedurften, die im Realen spielten und die sich in mittleren Gefühlsregionen ausdrückten, konnten keine lebhaftere, geschmackvollere, angenehmere Inszene finden als durch ihn; und die durch Mahler Gestörten gedenken heute noch in wehmutsvoller Erinnerung an die Aufführungen von „Manon“ und „Werther“, von Smetanas „Verkaufter Braut“ (sei mit Smetanas liebem und großem Namen gleich das stärkste Novitätenverdienst Jahns festgestellt!), von „Hänsel und Gretel“, vom „Heimchen am Herd“. Seine Grenzen waren ungefähr: die „Manon“ auf der einen, der „Tannhäuser“ (den er herrlich wie kaum einer nach ihm dirigierte) auf der anderen Seite. Es war ein Vergnügen mitanzusehen, wie der beleibte alte Herr, nachdem er gerade dem zaubervoll klingenden Orchester ein paar erlesene Feinheiten abgehext hatte, mit dem Elan eines Jünglings auf die Bühne sprang und den Darstellern nicht nur die Akzente des Gesangs, sondern auch jedes mimische Detail mit einer Treffsicherheit und vor allem mit einer Verständlichkeit sondergleichen vormachte; grotesk, wenn es sich um zierlich schwebende Bewegungen handelte, und doch mit einer Ausdruckfähigkeit des feisten, schweren Körpers, einer physiognomischen Kraft des schwammigen, durch den rötlichen Bart und die Brillen obendrein in der Sichtbarkeit der expressiven Miene behinderten Angesichtes, wie sie nur einer trifft, dem der Wahn des Theaters eigen und dessen innerem Auge jede Szene, ja jede Geberde eines dramatischen Werkes aufgegangen ist. Er war der Regisseur, der Hans Gregor sein möchte: woran diesen schon sein niemals in der Musik lebendes, nur an den Äußerlichkeiten des Textes hängenbleibendes Wesen, aber auch das irrtümliche Prinzip hindert, die Bewegung der Bühne mechanisch an die Rhythmen des Orchesters zu ketten und so zu verbinden, was kaum jemals anders als in einzelnen Takten als Einheit gedacht war. Vor solchem Fehlgreifen im Wesentlichsten war Jahn

bewahrt. Weil er ein Künstler, und vor allem, weil er ein wirklicher Musiker war.

Ganz sein Gegensatz bei gleicher Höhe der Künstlerschaft des Musikertums: Hans Richter, sein „erster Dirigent", (der zweite und dritte kommen nicht in Frage, weder die derbe, handfeste, mechanische Routine des einen, noch das leichtsinnige Musikantentum des anderen). Richter war gar kein Theatermensch, war nur Orchester- und Sängermensch. Wäre er in jenen Jahren nicht dagewesen, in seiner beharrlichen, ruhigen, durch nichts anfechtbaren Kraft und seiner groß malenden, aufs Ganze gehenden, herzlichen und beherzten Dirigentenkunst, so stünden jene Jahre in der Geschichte der Wiener Hofoper auf dem gleichen Blatt, auf dem Deinhardsteins Burgtheater steht. Es war ein Glücksfall. Denn sonst wäre Wagners Werk noch später zu uns gelangt, wäre noch länger durch die heute unfaßbare, aber damals einfach entscheidende Macht der verleumdenden, pasquillierenden, im Bewahrenwollen der eigenen Verständnislosigkeit vor keiner Entstellung, vor keiner hämisch witzigen Blague, vor keiner ästhetischen Sophistik zurückscheuenden Kritik und ihrer Gefolgschaft niedergehalten worden. An Hans Richters breiten runden Schultern glitt all das ab. Es muß ein wundervolles Gefühl für ihn gewesen sein, als Wissender, als ein vom Meister selber Unterwiesener für diese teuren Werke einstehen zu dürfen, die ihm von ihrem Schöpfer in ihrem wahren Wesen offenbart worden sind. Freilich ein getrübtes Gefühl: denn er mußte, um diese Werke nur überhaupt auf dem Spielplan halten zu können, das Mißverständnis vorläufig bestehen lassen, das den bisherigen „Erfolg" von Wagners Tat bedeutete. Es war der Erfolg der Oper statt der des Dramas, der Erfolg der gewissen „schönen Stellen", um derentwillen — seien wir doch offen — auch heute noch die meisten den Ring oder den Tristan über sich ergehen lassen, unbekümmert um die großartige dichterische und tönende Architektur des Ganzen, um die wunderbaren Übergänge und Zusammenhänge, um die übermächtige, immer nur einem einzigen symbolischen Schwerpunkt zustrebende magische Kraft jedes Taktes, jedes Motives, jeder Szene, jedes Aktes; um die Einordnung und Aufeinanderwirkung der ein-

zelnen Teile, vor allem aber um das Außerordentliche, durch das dieses unerhörte Werk über alle Kunst hinausgehoben und zu einer Angelegenheit der Menschheit, zumindest aber der Nation gemacht wird: die Verkündigung einer neuen Menschheit, die Erweckung der großen Liebe, die Befreiung des in Konvention und Lieblosigkeit verstrickten Menschen, das ungeheure Gleichnis eines in höchsten Beispielen gezeigten Zukunftslandes.

Von alledem wissen heute noch die wenigsten; aber die Kunsttat daran, das rein Dramatische zum mindesten wird doch besser erkannt als damals, wo auch Wagners hohe Schöpfung dem „Vergnügungstheater" einverleibt wurde, vielleicht etwas beängstigend als Fremdkörper empfunden, als etwas, was sich doch mit der gesuchten Unterhaltung und Erholung nicht so recht vereinbaren läßt, und das jenen, die sich nach „Winterstürme wichen dem Wonnemond" oder „Nun sink' hernieder, Nacht der Liebe" nicht sofort wieder ihrem Verdauungsschlaf überließen, doch irgendwie unheimlich und fremd vorkommen mußte, irgendwo anpochend, wo keiner noch eine Pforte fand, irgendwie an tief vergrabene Urvätergefühle mahnend, die allzuverborgen und im Unbewußten lagen, um sie ganz ans Licht rufen zu können. Um so weniger, als alle Zusammenhänge, die die Wachsameren ahnen mochten, doch immer wieder zerrissen und abgesprengt wurden; daß nur das Unbehagen sinnverlustiger Willkür ein erregtes, aber unreines, niemals ganz befreites und niemals ganz unterjochtes Gefühl zurückließ. Richter mußte nämlich — und es mag ihm bitter genug geworden sein — sich soweit verleugnen, daß er in die Entstellung all dieser Werke willigen mußte, um sie überhaupt vorführen zu können. Die sinnlosesten Striche rissen nicht nur die zartesten Übergänge entzwei, sondern eliminierten nur zu oft dramatische Wirbelpunkte. Aber wenn damals eine Vorstellung länger als dreiundeinehalbe Stunde gedauert hätte, so wäre das kein Vergnügen, sondern eine Anstrengung gewesen, und zudem mußte getrachtet werden, jene „schönen Stellen" einander näher zu rücken und rascher aufeinander folgen zu lassen. So ist bis zum Jahre 1897 (!!) das zweite Tannhäuserfinale ohne den unsagbar herrlichen musikalischen und dramatischen Wendepunkt „Zum

Heil den Sündigen zu führen“ aufgeführt worden, unbekümmert um die ganze Peripetie des Dramas, um dieses erschütterndste, quälende Selbstbekenntnis, das alles Folgende in sich schloß, und um diesen prachtvollen rein musikalischen Kontrast, der gerade das Gefühl der Länge aufhebt und die Steigerung des Kommenden erst möglich macht. So sind in den Meistersingern halbe Szenen weggefallen: Davids Aufzählung der Weisen, fast der ganze wunderbar aufschlußreiche und in seiner Meisterathmosphäre bestrickende Dialog, in dem Hans Sachs dem Junker Walter erst die poetische Sendung des Dichters erklärt; in der Walküre fast die ganze Erzählung Wotans, die Hälfte der Frickaszene, ein Drittel des Schlusses, des Zwiegesprächs Wotans und Brünnhildens. Und so in jedem Werk. Kein Wunder, daß ein rechtes Verstehen da nicht möglich war; kein Wunder aber auch, daß es damals noch so sein mußte, weil die physische und geistige Leistung für die meisten der Sänger in ihrer Gesamtheit nicht zu bewältigen war. Von Winkelmann, Reichmann, der Materna abgesehen, die vom Meister selbst in sein Reich geführt worden waren. Aber es muß gesagt werden, daß man die Schuld an alledem nicht Richter aufbürden darf. Im Gegenteil: er hat das Äußerste erkämpft, was für dieses Kunstwerk in jener Zeit und in den bestimmten Konstellationen jener Zeit zu ertrotzen war; hat immer wieder da und dort heimlich und verstohlen versucht, einen oder den anderen der verkümmernden Striche zu beseitigen, den Sängern immer mehr den Begriff von der Art ihrer Aufgabe zu geben, die von der Seele und nicht vom Kehlkopf aus zu lösen war; und es spricht für seine große und männliche, gar nicht geistreiche, aber herzreiche Kunst, daß er all die Entstellungen und Amputationen durch die Macht seiner Energie, durch die gewaltigen Linien und den herrischen Stil seiner Interpretationen vergessen machen konnte und das Ganze, trotzdem es nur ein Halbes war, zu ganzem Eindruck, einem Eindruck von monumentaler und grunddeutscher Kraft zu bringen vermochte. Dieser liebwerten, in großen Flammen ausschlagenden, mehr vom Muskel als von den Nerven, mehr vom Herzen als vom Hirn beherrschten Kraft ist es versagt geblieben, zu zeigen, was man späterhin bei Mahlers Tristan, Walküre

und Lohengrin (und ebenso beim Fidelio und Figaro) an schmerzlicher Ekstase, an leidgesegneter Sehnsucht, an verklärter und verzückter Helligkeit erleben durfte. Aber Richters Meistersinger und Richters Siegfried sind heute noch unvergessen.

Diesen beiden höchst gegensätzlichen und gerade deshalb sich aufs glücklichste ergänzenden Dirigenten schloß sich eine Sängerschar an, bei deren Gedenken heute noch die Augen der alten Opernfreunde glänzen. Als Mahler kam, waren zwei der wirklich Großen noch da: Winkelmann und Reichmann; Rosa Papier, die ideale Sieglinde, und die Materna waren vor kurzer, die Ehnn schon vor längerer Zeit gegangen. Diese beiden Wagnergeweihten waren freilich nur mehr in ihrer reinen Hingebung, in dem befeuernden Bewußtsein, vom Bayreuther Gral gesendet, in dem stolz beglückenden Gefühl, Träger einer befreienden Botschaft zu sein, und vielleicht auch in der Reife künstlerischer Erkenntnis, aber — und dies gilt von Winkelmann besonders — nicht mehr in der Herrschaft über die Mittel auf einer Höhe, die ohne die immer erinnerungsbereite Pietät des Wiener Publikums hätte gelten können; Fremde wunderten sich damals schon über den Ruhm, dem die brüchig gewordene Stimme des einen, das konsequente Schleppen und Distonieren des anderen nichts anhaben zu können schien. Immerhin aber war hier echte Größe, hoher Stil und wahrhafter Ernst der künstlerischen Gesinnung, und die Zeichen physischen Niederganges wurden kaum bemerkt; von den Enthusiasten nicht, die bei Wagner wahllos entzückt waren und in ihm den Gott sahen, dessen Propheten Hermann Winkelmann und Theodor Reichmann hießen; und vom eigentlichen Publikum nicht, weil das entweder zu Wagneraufführungen nicht ging oder schlief oder in respektvoller und gelangweilter Unwissenheit meinte, „bei Wagner müßt' es so sein“. Die eigentlichen Lieblingssänger jener Epoche hießen — zu ihrem Ende zumindest — anders; hießen vor allen Marie Renard und Ernest van Dyck, waren Manon und Lotte, Desgrieux und Werther. Die Renard, die österreichische Anmut an sich, gar nicht jene fragile, hochmütige, mondlichtzarte, silberne, sentimentale Anmut raffinierterer Völker, sondern eine Sonnenscheinanmut, taghell, fest-

gegliedert, liebenswürdig, gesund und warm, in ihrem Wesen nichts von spröder blaublütiger Aristokratie, sondern von rotblütiger Herkunft aus guter ländlicher Rasse, von schlanker Kraft, halb Komtessen- und halb Wäschermädelschönheit und von echtem Liebreiz aus unverbrauchter und unverkünstelter Fülle, geradeaus, ohne herausfordernd zu sein, sinnlich bestrickend ohne jede Verdorbenheit und ohne den leisesten Hauch von dekadenter oder gar perverser Nervosität; in der warmen, reichen Mezzosopranstimme oft einen Klang von famos ungezogener Bubenhaftigkeit, oft einen von unbewußter, unschwächlicher, aus unbefangenem Gemüt kommender Sentimentalität. Als Totalität eine ganz reizende, ja bezaubernde Erscheinung, aber freilich nur innerhalb ihrer Sphäre, die von allem Ernst des Geistigen, allem großen Stil, aller dunklen Dämonie ganz fern war; schon die Carmen war diesem frohen, geraden, herzlich schönen Naturell unerreichbar; die seligverklärte Heiterkeit Mozarts ebenso, von Wagners überlebensgroßen Gestalten gar nicht zu sprechen. Sie war ganz Realität und versagte sofort, wenn ihre Gestaltung ins Symbolische greifen sollte; war nur im Mittelstand der Opernfiguren zu Haus; Manon und Lotte, die Baronin im Wildschütz, Frau Dot (im Heimchen), Tatjana (im Onegin), der Hänsel in Humperdincks Märchenspiel, die Frauen Smetanas, die Beatrice in dem Berlioz'schen entzückend geistreichen und mutwilligen Shakespearelustspiel Benedikt und Beatrice, Djamileh. In solchen Gestalten von milder, lächelnder Grazie war sie heimisch; wirklich das süße Mädel idealer Art. Van Dyck, in ähnliche Grenzen gebannt, aber so überkultiviert, klug, durch Geist meisternd, was der Mangel an Ursprünglichkeit zu hindern drohte, daß er doch bis zum Lohengrin, Siegmund, ja zum Parsifal vordringen konnte; ohne je die Schauer des Erlebnisses zurückzulassen, aber die richtig gepackten Umrisse der Gestaltung so temperamentvoll gescheit ausfüllend, die rechte Gebärde mit solch lebhafter Intelligenz und gutem Stilgefühl vortäuschend, daß erst der Nachklang all das Unelementare, die Eleganz dieser Leidenschaften, das Raketenhafte dieser stoßweisen Eruptionen einer parfümierten Lava empfinden ließ. Er war — auch in seinem Gesang, der immer in Explosionen prasselte, in der Manie-

riertheit petardengleich losplatzender Akzente seiner romanisch süßen, chevaleresken Troubadourstimme — überhitzt, heftig überredend, wie einer, der nicht ganz überzeugt, nicht ganz von seinem Tun erfüllt ist und jetzt dessen Geste nachdrücklich übertreibt. Man fühlte einen Grandseigneur, dem edle Pferde, Paläste, schöne Frauen ebenso zur Lebensathmosphäre gehörten, wie sein Gesang, und der gerade deshalb seine künstlerische Arbeit so stark betont und unterstreicht; er weiß, daß er verloren ist, wenn man ihm nicht das Ausschließliche seiner Kunst glaubt; nicht weil solche seigneurale Kunstübung, die den Schmuck eines Lebens bedeutet, nicht auch sehr schön sein kann, wenn sie auch gegen die zurücksteht, die das Resultat eines Lebens ist — sondern weil er selbst fühlt, daß sie nicht wurzelecht, nicht daseinskräftig und widerstandsfähig genug ist, um ohne solchen Glauben wirken zu können. Van Dyck hat durch dieses beschwörende, belagernde, geflissentlich losbrennende seiner in allzuhoch gespannten Strömen elektrisierenden Art oft krampfhaft, überhitzt, immer wie in einem tollen „Finish", ja für mein Gefühl oft leise komisch und parodistisch gewirkt; aber man wird nicht leugnen dürfen, daß dies heftig Werbende doch immer Distanz zu wahren wußte, daß es eine elegante Krampfhaftigkeit war, eine soignierte Überhitzung, ein Rennen, bei dem man nichts von Schweiß und Mühsal spürte; und daß, selbst wenn ein Lächeln sich einstellen wollte, die Kultur und die Gepflegtheit dieses Wesens, vor allem aber seine geistige Sicherheit und sein starkes Stilgefühl, immer wieder alle Gefahren besiegten. Trotzdem waren mir — ich spreche hier absichtlich subjektiver, als der „Historiker" es sollte — seine Verkörperungen Wagnerischer Gestalten, ich kann kein milderes Wort finden, unerträglich; und doppelt, solange Winkelmanns treue, mannhafte, deutsche Art noch wirkte, der man ohne weiteres alles Heldenhafte dieser großen Sagenfiguren glaubte, so sehr, daß man ihn sich auch „privat" gar nicht im Hausgewand oder Schlafrock, sondern immer nur in Brünne und Panzer, schwertgegürtet vorstellen konnte; während all das bei van Dyck als Kostüm wirkte, als glänzend getragenes, aber ihm nicht zugehöriges Kostüm; er war zu romantisch, zu glatt, die Ausbrüche seines Temperaments

hatten zu wenig vom Naturlaut, waren ohne Einfalt, hatten etwas Mondaines, waren mehr Exaltation als Leidenschaft. Nur in einer Wagnergestalt war er vollkommen und beispielgebend: es war die des Loge, die nichts Heroisches und nichts sittlich Gebundenes hat; hier wurde van Dycks flackernde Art, die witzige, schwirrende, züngelnde Beweglichkeit seines Geistes, ja sogar die Manier seiner hastigen und hitzigen Gesangsakzente zu lauter positiven Qualitäten, und daß er mitten unter all den deutschen Göttern wie ein Fremdartiger, nicht zu ihnen gehöriger wirkte, unterstrich nur den dramatischen Gedanken. In all den anderen Werken, in denen er so sein durfte, hat er hingerissen: als Werther, Bajazzo, als Cornelius Schut in Smareglias Oper, als Chevalier d' Harmental von Messager, und in manch anderen Werken dieser weichlich passionierten, immer etwas aufgebauschten und theatralischen, in einer temperierten Sphäre des Melodisierens gehaltenen Art.

Neben diesen beiden Sängern, deren Wesen mit solcher anscheinend ungebührlicher Ausführlichkeit gezeichnet wurde, um gegen ihre Art die der repräsentativen Künstler der Mahlerzeit zu setzen und um die Siedehitze der großen „Affaire“ begreiflich zu machen, die anläßlich ihres Scheidens von der Hofoper unter Mahler entstand — neben diesen Sängern und den früher genannten war eine Schar von andern tätig, deren stimmlicher Glanz, deren angenehmes Wesen und deren sinnliche Wärme das Spiel des lieblichen Scheins, das in jenen Jahren zur Vollendung gebracht worden war, auf das anmutigste ermöglichten, und unter denen einige die umklammernde Energie und die bildende Kraft besessen hätten, um aus diesem Spiel des Scheins zu einem Spiel des höheren Seins zu gelangen, wenn nicht Zufälle aller Art die meisten unter diesen zu allzufrühem Einhalten gezwungen hätten. Die stärkste und wahrhafteste Begabung von allen, Paula Mark, eine ganz von herb glühender, schmerzlicher, dunkler Leidenschaft und ganz von Musik erfüllte Künstlerin voll Schlagkraft, voll plastischer Phantasie, von jäh zugreifender, schauspielerischer Begierde, in der Kraft ihrer Gestaltung allem lockend Sündigen ebenso nah, wie aller unschuldigen, frohen Mädchenhaftigkeit, eine beauté de diable und ein talent de diable und doch

auch der reinsten Töne fähig, war leider nicht mehr unter ihnen, als Mahler kam. Was nicht genug zu beklagen ist: hier hätten sich Möglichkeiten offenbart, die sich erst viel später und auch hier ganz anders erfüllt haben. Von den andern: Fritz Schrödter, der charmanteste „Spieltenor“, heiter, liebenswürdig, ohne viel innere Musik, aber von der gewinnendsten Einfachheit und Laune, mit einer Stimme, die durch viele Jahre nichts von ihrer jünglinghaften Unerfahrenheit abstreifte und die aufs prächtigste zu den ernsten und frohen, knabenhaften, und galanten Gestalten, in denen sein helles, unvergrübeltes, niemals bedeutsames, immer anziehendes Wesen sich am wohligsten auslebte (am reizendsten in seinem unerreichten David), Josef Ritter mit seiner klaren, schwingenden, erzklaren Baritonstimme, der fürstliche, freieste, bezwingendste Don Juan, der dämonisch furchtbarste Alberich, der stiernackig tragische Rantzau, — eine der blendendsten Erscheinungen jener Zeit, aber von tückischer Krankheit angenagt und bald von ihr zerbrochen; der pechschwarze Baß Franz von Reichenberg, um den immer eine Kolophoniumathmosphäre war, Blitz und Donner des Maschinenmeisters in Gesang umgesetzt; Karl Grengg, der mit der ungeheueren Macht seines Riesenorganes so stark wirkte, daß man oft wirklich — sogar wenn er Wotan oder Hagen sein sollte — der vollkommenen Ungeistigkeit vergaß, der absoluten Ahnungslosigkeit, mit der er vor seiner Aufgabe stand, deren Welt der seinen so himmelfern war, wie das Hofbräuhaus der Götterburg — ähnlich wie Toni Schläger, die mit dem rasenden Impetus ihrer proletarischen Instinkte und mit der schmetternden, jauchzenden, rufenden Kraft ihres gleich der Stimme einer vorweltlichen Riesennachtigall wirkenden Soprans Dinge vermochte, vor denen der bloße Intellekt zurückschauderte und die sie siegreich vollbrachte, in der unwissenden Einfalt einer stürmischen Naivität, die gar nicht wußte, was sie tat, gerade dadurch oft mit elementarer Gewalt fortriß und sich freilich doch dem ernsten Wesen einer Desdemona oder des Wotanskindes auch nicht von ferne zu nähern vermochte. Die liebliche Ellen Forster, zart, pflanzenhaft, passiv in ihrer Anmut und im Gesang ihrer schlanken Silberstimme; die vornehme Sophie Sedlmair, die

mit edler Beseelung zum ersten Male den schmerzlichen Adel Brünnhildens und Isoldens zeigte, den man in der robusten Leidenschaft Amalie Maternas zu wenig gefühlt hatte. (Wie denn überhaupt einmal ein Wort über all diese außerordentlichen, von reinstem Willen beseelten, aber doch nur eben das damals Erreichbare vermögenden Sänger zu sagen sein wird, die sich in wunderschöner Gesinnung in den Dienst des Meisters stellten, der ihnen aber — und zahlreiche seiner Äußerungen bezeugen es — seinen schwärmerischen Dank mehr dieser Gesinnung halber, als ihrer Leistung wegen aussprach, die an sich und für den Augenblick unschätzbar war, wenn man die unerhörten Schwierigkeiten des erst zu erobernden und durch Entfremdung von allen früheren Operngepflogenheiten langsam und schrittweise zu erreichenden neuen Stiles erwägt, die aber der Vision Richard Wagners noch lange nicht entsprachen und sogar dadurch, daß sie zum Vorbild, ja zur Tradition gemacht wurden, oft verwirrendes Mißverstehen anrichteten. Wovon später noch die Rede sein mag, wenn von Mahlers Wagnerinterpretationen erzählt werden soll.) Damals war auch Herr Dippel noch da, dessen wie aus Holz geschnitzte, schlanke und spröde Männlichkeit seinem jungen Siegfried nicht übel anstand, der es aber bald — und wie es sich zeigte, mit Recht — vorzog, den Singstuhl mit dem Direktionssitz in Amerika zu vertauschen. Und noch viele andere; „kleine Leute“ dabei, an denen man, wenn man sie an den Episodisten von heute mißt, erst den Niveauunterschied von jetzt und einst erkennen kann; man wird es billig finden, wenn ich hier keine Namen nenne, aber es waren groteske Erscheinungen darunter, die heute unmöglich wären, und wenn einer von ihnen gar den Alberich oder den Telramund „hinlegen“ durfte, oder wenn es verbürgtermaßen einen Regisseur gab, der — ich weiß nicht, ob im „Faust“ oder in Boitos „Mefistofele“ — plötzlich Salomonis Schlüssel vom Requisiteur verlangte — worauf Hellmesberger freilich riet, gleich auch des Pudels Kern mitzubringen — wurde es blitzartig offenbar, woran das äußerlich so glanzvolle System krankte und welche Tat dem Kommenden vorbehalten war. Es war Glück und Erlebnis, daß er bald kam.

Das Bild dieser strahlenden Zeit der Hofoper und des Ensembles, so wie Mahler es antraf, mußte so eingehend gemalt werden, um zu zeigen, was es bedeutete, wenn Mahler gerade nach dieser, aller Sinnlichkeit und Lust schmeichelnden, prunkvollen Epoche Triumph auf Triumph erringen konnte, um zu zeigen, daß es so kommen mußte, wenn nach dem Sieg des Geistigen über das bloß Sinnliche die Reaktion einsetzte und nach der bequemen Zerstreuung zurückverlangte; fort von dem beunruhigenden, den ganzen, den gesammelten Menschen fordernden Ernst in der Kunstübung dieses Störenfriedes; um zu zeigen, wie diese Reaktion umso heftiger werden mußte, je mehr Mahlers Sinn von den Äußerlichkeiten des Theaters sich abwandte, dem Wesentlichen des Werkes zu; wie der Alltag dagegen revoltierte, weil er fühlte, daß ihm der Krieg erklärt worden war; wie die Bequemen sich zu Mut und Empörung aufrafften, weil ein Unbequemer ihnen ihre „vitale Ausrede" weggenommen hatte und zu zeigen wagte, daß es möglich war, all das wirklich zu tun, wovon die andern nur schön redeten. Weil ihren Seufzern, daß es dieser unvollkommenen Zeit nicht möglich sei, in Theatern zu erfüllen, was die Sehnsucht in stillen Stunden einsamer Träume vorgaukelte, durch einen die Berechtigung geraubt wurde, der nicht viel von solcher Sehnsucht und solchen Träumen sprach, sondern der es sich zu beweisen anmaß, daß diese Träume erst dann Wesen haben konnten, bis sie zu festlicher Wirklichkeit umgedeutet werden; der den Wahn zur Wahrheit machen wollte, daß es auch in der unreinen, seltsam verworrenen Welt des Theaters möglich sei, Feierstunden hoher Kunst herbeizurufen, die bloße Zerstreuung der Vergnügungsbedürftigen wenigstens an einzelnen erlesenen und unvergeßlichen Abenden fernzuhalten und in unentstellten, gültigen Symbolen, frei von den Gaukelkünsten und den Marktschreiereien des ausruferischen Theateralltags, den Sinn unseres Lebens zu zeigen und die rätselvollen Beziehungen der Mächte des Daseins spüren zu lassen. Er hatte es zu büßen. Nicht nur durch die schmerzlichen Enttäuschungen, die ihm von außen her bereitet wurden. Sondern durch die innerliche Enttäuschung, daß er als Wahn erkennen mußte, was ihm durch so lange Zeit treibende Wahrheit war. Daß

es einen Irrtum, ein Scheitern an den Widerständen der Gewöhnlichkeit bekennen hieß, an den Hemmnissen der realen Welt, die ihr Recht begehrte — ein Recht, das sich mit seinen reinen und großen Forderungen nicht in Einklang bringen ließ. Und daß er — wie er selbst es so schmerzlich in seinem wundervollen Abschiedsbrief an die Hofopernmitglieder ausdrückte (der am Tage seiner Affichierung in der Kanzlei von Bubenhand in Fetzen gerissen worden war) — daß er Stückwerk hinterlassen habe, statt Vollendetes zu geben. Ein, zwei Jahre mehr — und wenigstens ein großer Gedanke wäre rund und vollkommen verwirklicht worden: der Zyklus „Deutsche Oper", den er auszubauen gedachte und als beispielgebendes Festspielwerk denen vererben wollte, die dann „zu neuen Taten" schreiten mochten.

Aber nicht einmal diesen Gedanken hat er ganz ausführen können; er blieb als gewaltiger Torso zurück und ist dann rasch genug verstümmelt und entehrt worden. Stückwerk. Für ihn war es gut. Denn der tiefe Ekel, der ihn erfaßt hatte und der ihn mit entscheidender Kraft endgültig vom Theater wegführte, in die Unabhängigkeit und Freiheit, nach der er sich so lange gesehnt und für die er so lange gekämpft hatte, trieb ihn zur einzigen Möglichkeit der Selbstbefreiung und Selbsterfüllung. Sodaß es eigentlich falsch ist zu sagen, daß er seinen Theater-Künstlertraum zu büßen hatte. Sondern die, denen er zugedacht war, und die nicht stark genug waren, gegen all die Tücken und die Armseligkeiten des kleinmachenden Alltags siegreich zu bleiben. So heftig war dieser Rückschlag, daß auch die wenigen, die — wohl nicht mit Mahlers einzigartiger Macht und Größe, aber doch in seinem Sinn und Geist — sein Werk und sein Wollen weiter zu führen vermocht hätten, von der Stätte flohen, an der schielender Neid, das Nichtertragenkönnen eines großen Beispiels, die hämische Gemütlichkeit niederwitzelnder Stumpfheit einen der herrlichsten Künstler, die je den Gott in uns zeigten, zu Tode vergiftet haben. In München, in Mannheim, in Prag lebt etwas von ihm im Nachschaffen Walters, Bodanskys, Zemlinskys weiter; in manchen Aufführungen, in denen Oskar Fried die Töne in Flammen zu setzen scheint; in manchen Worten, die Arnold Schönberg zu Verstehenden spricht, in manchen Momenten,

in denen Busoni und Gabrilowitsch — vielleicht gar nicht dessen bewußt, daß er aus ihnen redet — über sich hinaus wachsen. In Wien aber leitet Herr Hans Gregor die Geschicke der Hofoper.

II.

Am 1. Mai 1897 trat Gustav Mahler sein Amt als Kapellmeister der Wiener Hofoper an. Der Dirigent als „Star“ war damals noch keine derart typische Erscheinung wie heute; daß man einen Orchesterleiter einer Primadonna gleich verwöhnt, freilich auch, daß sich manche von ihnen auch wie Primadonnen betragen, ist eine der vielen unerfreulichen Errungenschaften der letzten Jahre, in denen die Neigung immer mehr überhand nimmt, die Wichtigkeit des Dirigenten in seinen Äußerlichkeiten ebenso zu überschätzen, als er vordem in seinen Innerlichkeiten unterschätzt wurde. Zur Zeit, in der Mahler nach Wien kam, war jenen verhältnismäßig wenigen, die sich mit Richard Wagners Kunstlehre vertraut gemacht hatten, die Bedeutsamkeit des Dirigenten als Beherrschers des Orchesters und der Sänger wohl aufgegangen, und Hans Richters ehrwürdige, von Bayreuther Glorie umschimmerten Gestalt war für sie die beste Verkörperung dieser Dirigentenart. Daß der Orchesterleiter im Opernhaus mehr sein müsse, der dramatische Architekt, wie Hermann Bahr es nennt, der Beherrscher des Szenischen ebenso wie der Darstellung, weil im Musikdrama jeder Wortakzent, jede Geste, jede Beleuchtung, jedes Bühnenbild nicht nur mit der Musik verflochten sein, sondern der Musik entspringen müsse — das haben erst die zehn nächsten Jahre gelehrt. Damals war — dem sogenannten „großen Publikum“ wenigstens — das Engagement eines neuen Kapellmeisters bei weitem nicht von dem Interesse, wie etwa das einer neuen Koloraturdiva oder einer neuen Primaballerina. So kam es, daß Mahlers Berufung in weiteren Kreisen keine allzu große Beachtung fand; nur in jenen engeren, edleren Gruppen des Publikums, jener Insel von zart Genießenden, die sich in jedem Bühnenhaus bildet, in dem wirkliche Kunst gepflegt wird und die man zwar selten beim „Prophet“ oder bei „Excelsior“ entdecken, dafür aber

immer bei Mozarts und Wagners Werken finden wird, sah man dem neuen Orchesterleiter, dessen Name schon öfter als der eines der eigenwilligsten, fesselndsten und radikalsten Musiker und Dirigenten der jungen Generation aufgeflogen war, mit einiger Spannung entgegen.

Mit weit größerer freilich noch in den Kreisen der Bühnenkünstler und besonders in jenen der Hofoper selbst. Die „Mahlerlegende", die späterhin so ungeheuerliche Dimensionen annahm, wurde schon damals, wenn auch nicht mit solcher Blutrünstigkeit wie später, zum Schreck der Allzeitgemütlichen von den Bänkelsängern des Kulissenklatschs getrillert. Diese Legende verzerrte das Bild eines fanatisch unbeugsamen, rücksichtslosen, keiner „Beziehungen" achtenden, launenhaften, schroffen und nervösen Künstlers, der die Orchestermusiker mißhandle, die Bühnenkünstler in all ihren Empfindlichkeiten und Eitelkeiten verletze und beide nur als Instrumente betrachte, die er tyrannisiere und bis zur Erschöpfung anspanne — verzerrte dieses Bild zu dem eines halbnärrischen, größenwahnsinnigen Theatercaligula. Man wußte, daß Mahler die Budapester Oper in kurzen Jahren aus tiefster Verrottung auf eine Höhe gerissen hatte, die alsbald die Aufmerksamkeit der ganzen Musikerwelt auf die Aufführungen eines bisher — und seither wieder — als abgelegenes asiatisches Theater betrachteten Institutes lenkte; wußte aber auch, daß er von dort — wie fast von allen Bühnen, an denen er gewirkt hatte — in Unfrieden geschieden war; man hatte aus Hamburg immer wieder von Konflikten gehört, die zwischen ihm und dem Theatergroßhändler Pollini losplatzten; man wußte aus seinen früheren Zeiten, aus Kassel, Leipzig und Prag, mit welch verbissener Energie er seine künstlerischen Forderungen durchzuhalten verstand und daß er in kleinen Provinzstädten mit zäher List Aufführungen des Fidelio, des Don Juan und Wagnerischer Werke hintertrieben habe und lieber Operetten dirigierte, um die geliebten Schöpfungen nicht der verruchtesten Entstellung preisgeben zu müssen. Was ihn doch als einen der Unbequemen verdächtig machen mußte, denen es um die Sache, um Ernst und um Überzeugung ging. Man wußte auch, daß er an allen

Stätten seines Wirkens von den meisten gehaßt und nur von wenigen sehr geliebt worden war, und nahm sich nicht erst die Mühe zu untersuchen, ob diese „meisten“ nicht die typisch trägen, eitlen, nur auf die eigene kleine Persönlichkeit bedachten Vertreter des „ewigen Kitschs“, jene wenigen nicht die paar wertvollen, ernstlich dem Werk dienenden, nur auf Vollkommenheit des Ganzen bedachten Künstler waren, die — so wie jene anderen als die „kompakte Majorität“ — als die erhaltende Minorität in jedem Theaterinstitut anzutreffen sind. Es gab nur ganz wenige, die aus all diesen Anzeichen einen Künstler von herrlicher Unduldsamkeit fühlten, von der wundervollen Orthodoxie des Kunstbesessenen, dem nichts gilt als das Werk und sein inneres Gesetz; der sich nicht beschwichtigen läßt, ehe er die letzten Möglichkeiten der Interpretation erobert hat, der sich nicht mit einem gefälligen Ungefähr abfindet, wo eine Vollendung zu erreichen ist, dessen Reizbarkeiten nur das Negativ einer subtilen künstlerischen Empfindlichkeit und Empfänglichkeit bedeuten, und dessen Schonungslosigkeit im Anspannen und Überspannen aller Kräfte seiner Mitarbeiter am Werk eine berechtigte ist, weil er auch für sich selber weder Schonung noch Bequemlichkeit kennt. Und selbst für diese wenigen gab es eine Überraschung, als sie Mahler zum erstenmal am Werk sahen; weil sie sich zwar das rechte Bild seines in Sturm und Flammen lodernden, niemals beruhigten Wesens gemacht hatten, aber doch nicht wissen konnten, welcher Art denn seine Kunst sei und zu welchen Ergebnissen der Interpretation sie zu führen vermochte.

Am 11. Mai dirigierte Mahler zum erstenmal den Lohengrin. Also ein Werk, das im Spielplan „stand“, wie nur wenige, dessen Wiedergabe gewissermaßen durch den Meister selbst sanktioniert war (wenn auch seither natürlicherweise durchaus andere Künstler auf der Bühne und nur wenige von damals im Orchester tätig waren) — und vor allem eines, in dem es unmöglich schien, irgendwie Neues zu enthüllen, das Richtige anders zu zeigen, als es die Tradition festgestellt hatte. Aber es war noch kaum die erste halbe Stunde vergangen, als alle unter dem zwingenden Eindruck einer erschütternden, nie zuvor erlebten Offenbarung standen. Schon nach dem Vor-

spiel, das kaum jemals früher in solch entmaterialisierter Verklärtheit, so vollkommen dieser Welt entrückt erklungen war, in Tönen, die gleich einem milde verzückten Leuchten aus fremden Fernen zu kommen schienen, brach nach einem Augenblick ergriffenen Schweigens ein Jauchzen aus, wie es nur aus ungeahntem Überwältigtwerden zu brechen vermag. Und im Verlauf des Abends wurde es jedem klar, daß hier ein unerhörter, jeder Selbstentäußerung fähiger und zu jedem Ringen um die Vollkommenheit entschlossener Wille waltete, der das scheinbar längstgekannte in einer Weise entschleierte, daß es wie ein ganz Neues und wie ein großes Wunder wirkte. Wodurch Mahler dieses Wunder vollbrachte? Das Rezept ist sehr simpel: er führte den Lohengrin einfach richtig auf. Richtig, das heißt nicht nur: dem Buchstaben des Meisters folgend, jedem seiner Gebote treu gehorsam, jedes Tempo erfüllend, jeder dynamischen Schwebung genauen Ausdruck gebend und jedem Akzent seinen bestimmten Wert. Das allein wäre viel; und ist mehr, als man es außerhalb Bayreuths in den meisten Aufführungen der großen Kunstinstitute zu hören bekommt. Aber damit dieser Buchstabe im Sinn des in ihm waltenden Geists lebendig werde, bedarf es eines Tiefblicks, der nur dessen achtet, was das Werk selbst aussagt und alles vergißt, was Herkommen und Überlieferung daran verschleierten; und eines Enthusiasmus, dem im Augenblick solchen Nachschaffens nichts auf der Welt wichtiger ist, als daß jedes punktierte Achtel mit gleicher Vollendung und Reinheit zur Erscheinung werde wie die Totalität des innersten Gedankens, auf dem das Werk ruht. Beides war Mahler eigen: der heilige Wahn, der nur für die Schöpfung und in der Schöpfung lebt, deren Wiedergabe versucht werden soll; der außerhalb dieser geistigen Welt nichts anderes mehr kennt und gelten lassen will, der nicht ruht, ehe die innere Vision, die das Werk in seinem Nachschöpfer weckte, ohne Makel und ohne Rest zur sinnlichen Erfüllung wurde. Und ebenso die Juwelierfreude am Detail, am sublimen, einordnenden Gestalten der feinsten und verstecktesten Züge, das erst dem Ganzen den wundersamen flimmernden Glanz und tausendfältige Lebendigkeit gibt. Dazu aber, zu dieser ganz selbstvergessenen, nur dem Werk die-

nenden Reinheit und Begeisterung und zu der intuitiven Sicherheit der nachschaffenden, stilbildenden Kraft noch eines: die Verachtung alles bloß Gewohnheitsmäßigen und Überkommenen, der Bequemlichkeit einer Interpretation, die mit sich zufrieden ist und ihre Berechtigung darin sieht, weil man es „immer so gemacht habe". „Tradition ist Schlamperei", hat man Mahler oft sagen hören, und wer ihn an jenem Lohengrinabend zum erstenmal am Pult sah, begriff sofort, was er damit meinte, und daß dieses prachtvolle Wort eines seines Berufenseins gewissen, von spendender Phantasie des Ohrs und des Auges gesegneten Künstlers nicht die Hüter wertvollen Besitzes treffen sollte; sondern die Ausrede bloßer Lässigkeit, die ihre Unkorrektheit hinter Autoritäten verschanzt. An jenem Abend schien alles neu: der Klang des Orchesters, das in tausendfachen Abschattierungen leuchtete, die Macht und Präzision der Chöre, die zum erstenmal nicht einem Männergesangverein im Kostüm glichen, sondern die am Drama Anteil hatten; der Stil der Sänger, die sich von einem rätselhaften Willen gepackt und weit über sich emporgerissen fühlten. Und dadurch auch das Drama selbst. Man fühlte: hier war einer am Werk, dessen individuelles Leben erloschen und in das Leben der Schöpfung hinübergeströmt war, für die er sich in einer an Raserei grenzenden Hingabe darbrachte; der alles ringsum vergessen hatte und nur in das Werk versunken war bis zu seinem tiefsten Grund; der mit der Kraft der gleichen Verzücktheit, die den indischen Fakir bei seiner Beschwörung umfängt, andere an seiner Hellsichtigkeit teilnehmen ließ. Zusammenhänge wurden klar, die früher keiner beachtet hatte, längst Gewohntes strahlte in jungfräulichem Zauber auf und wurde mit dem ganzen keuschen Reiz des erstmaligen und unberührten Empfangens genossen; man erlebte Zartheiten von einer verschwebenden Delikatesse, Steigerungen von einer entladenden und befreienden Wucht, wie es in gleicher Intensität und Inbrunst vielleicht nur von jenen gespürt worden war, die Richard Wagner den Taktstock führen sahen. Hier war einer, der mit Begeisterung und Verzweiflung, mit aufwiegelnder, ja fast erpresserischer Leidenschaft um jede Betonung der untergeordnetsten instrumentalen Stimme

rang, dem jedes Zurückbleiben hinter der fleckenlosen Intention unerträglich war, der mit einer bis dahin ungehörten Beredsamkeit der Gebärde das Melos des Werkes in die Luft zeichnete und sein Erklingen erzwang; der jedem der Sänger das unbedingte Gefühl der inneren Freiheit gab, weil er jeden scheinbar sich selbst überließ und ihn doch in Bann hielt und jeden auf eine Höhe emporjagte, deren Erklimmen sich keiner zutraute. Aber man fühlte auch, daß hier einer war, der nicht nur die Macht solch unermeßlicher Hingabe hatte, sondern auch die des Sichbewahrens; der der anderen und ihrer Zustimmung nicht bedurfte, weil er sicher in sich ruhte; der mehr war als bloß der, der sich jetzt in der beglückten Trunkenheit zu verschwenden schien; der sich zurücknehmen konnte, um immer wieder für gleiche Ekstasen bereitzustehen.

Sein Dirigieren, das vom ersten Augenblick an alarmiert und gefesselt hat, war damals durchaus anders als in seinen letzten Jahren, in denen er mit einer fast asketischen Sparsamkeit der Geste, mit leiser Andeutung wirkte und aus seiner innerlich umso bewegteren Gelassenheit nur in den dann unvergeßlichen, hinreißenden Momenten plötzlichen Aufschwungs oder jäh verwandelten Ausdrucks auffuhr, mit unbeschreiblicher Macht des beschwörenden, gleichsam peitschenden, durch die Luft pfeifenden Taktstocks. Damals aber war er von einer Beweglichkeit, die subjektiver und gewiß interessanter war als die spätere objektive Ruhe, aber manche vom Werk selbst abzulenken geeignet war; während andere wieder gerade in der Luzidität seiner Zeichen die Musik deutlicher empfingen, weil sie jedes Detail nicht nur durchs Ohr, sondern auch durchs Auge erfassen konnten. Nur daß Mahler niemals daran dachte, es dem Hörer auf solche Art zu erleichtern; sondern nur an die rechte Verständigung mit seinen Musikern, um derentwillen er gern jeden Spott wegen der unruhigen, überlebendigen Sprache seiner jetzt eine Melodie zärtlich aufschöpfenden, jetzt gleich einem Rapier zufahrenden, dann beschwichtigend abwinkenden und gleich wieder zu zornigem Niederstreich geballten Händen ertrug. Dort schienen sie einen kurzen Gesang aufzuscheuchen, hier wieder trieben sie heftig und resigniert zugleich ein allzuvordringliches Instrument ins Schweigen

zurück, fegten wie mit Säbelhieben durch die Kolonnen allzuschüchtern akzentuierender Spieler und hetzten die braven Seelen in einen Aufruhr, vor dem all ihre subalternen Instinkte erschraken und dessen sie doch rätselhaft froh wurden; und manchmal war es, bei leidenschaftlicher, aus der dunkelsten Tiefe hervorbrechenden Melodie, als ob diese Hände, die jetzt gleichsam unsichtbare Fäden an sich heranzogen und heranzerrten, den Leuten im Orchester die Musik aus dem Leibe haspeln wollten. Er zwang ihnen alles ab, was sie geben konnten; und mehr. Er setzte alles rings um sich in Flammen und Feuer. In seiner Sauerstoffatmosphäre brannten die trübsten Nachtlichter plötzlich strahlend und taghell. (Und konnten es ihm nie verzeihen, daß sie dann, von ihm abgerückt, wieder nur ihren schwachen Öllämpchenschimmer verbreiten konnten.) Alle, Gebende und Empfangende, fühlten etwas satanisch Unersättliches, etwas himmlisch Sehnsuchtsvolles, etwas irdisch Bildnerstarkes in diesem ganz aufgebrochenen, ganz Wille zur Vollendung gewordenen Menschen, der am eigenen Leib ein Kunstwerk ausdrückte; in mächtig malender, in ruckweiser und heftiger Bewegung, ja oft stampfend und zappelnd, in plötzlichem erbittertem Staunen, wie es nur möglich sei, daß irgendeiner der Ausführenden sich nicht ganz hingeben, nicht das Letzte schenken, nicht all sein Physisches mißachten und all sein Geistiges als geringes Opfer für die Seligkeit des Vollbringens hoher Musik darbringen könne. Manche fanden das übertrieben, meinten auch, daß sein ganzes Gehaben, diese so gar nicht auf den Zuschauer berechnete, gleichsam überlaute und sich preisgebende, ungezügelt überlebendige Beweglichkeit der Gebärde nicht in gute Gesellschaft passe, und vergaßen dabei nur, wie wenig wahrhafte Kunstübung und „gute Gesellschaft“ miteinander zu tun haben. Die anderen spürten hinter all diesen oft bizarren Äußerlichkeiten blitzartig den großen Künstler, der nicht neben dem reproduzierten Werk stand, sondern es ganz mit seinem Ich durchtränkte und in jenen Augenblicken es gleichsam neu produzierte; mehr, der die Gabe der Transfiguration hatte, der in diesem Moment mehr Richard Wagner als Gustav Mahler war, wie er späterhin bei seinem Nachschaffen des Figaro und des Fidelio mit Mozarts

und Beethovens Hirn zu denken und mit ihren Herzen zu fühlen schien.

Das klingt übertrieben und ist es wohl auch, wie alles Formulierende; aber man wird daraus begreifen, was es denn eigentlich war, das Gustav Mahler als Dirigenten zu einer „Klasse für sich" machte, zu etwas Einzigartigem, dem man unrecht tut, es mit anderem zu vergleichen, sowie man den anderen durch solchen Vergleich unrecht tut. Auf diese Dinge wird noch zurückzukommen sein. Wer diesen Eindruck von Mahlers Dirigieren nicht hatte, mit dem wird eine Auseinandersetzung freilich ein Ding der Unmöglichkeit bleiben. Er ist der einzige, bei dem ich das Gefühl hatte: „So muß Richard Wagner dirigiert haben"; der einzige, bei dessen Interpretationen fast immer — und nicht i m m e r — die übermächtige Empfindung laut wurde: „Es ist so vollkommen, wie Beethoven oder Mozart oder Wagner es sich selber vorgestellt haben muß". Während man bei den höchsten Leistungen der anderen fühlt, „es ist so vollkommen, wie i c h mir's vorstellen konnte". Nur daß die meisten eben viel lieber das hören, was ihrer eigenen, als das, was Beethovens Vorstellung entspricht. Weil die meisten nur sich, nicht den Meister suchen, der ihnen dort, wo er ihnen nicht gleicht, nur unheimlich und aufstörend ist. (Zur Aufklärung gewisser moderner Dirigentenerfolge.)

Dem Lohengrin folgte der Fliegende Holländer, folgte bald darauf Freischütz und Zauberflöte. Wenige Monate nachher war Mahler definitiver Direktor der Hofoper, und die Macht, die er ausübte, war so ungeheuer, daß sich alles im ersten Ansturm ergab, und daß sogar die Mediokratie ihm ganz verfallen war. Erst geraume Zeit später besannen sich die Ewiggestrigen auf sich selbst und rückten dann in doppelter Wut vor: im Haß gegen einen, der sich vermaß, anders zu sein. Der Möglichkeiten erfüllte, die sie verneint hatten. Der sie gar nicht gefragt hatte, ob er so musizieren dürfe. Der ihrer nicht zu bedürfen schien, und in dessen Unabhängigkeit sie die Verachtung gegen ihresgleichen fühlten; dessen Beispiel ihnen unbequem, beschämend und lästig war, weil es neue Maßstäbe aufstellte und ihre Minderwertigkeit ad absurdum führte. Dazu aber

kam das Ressentiment gegen den, dessen Zauber sie zuerst erlegen waren: sie konnten es ihm nicht verzeihen, durch ihn überwältigt worden zu sein. Unter allen, die gegen Mahler mit verkennender Schmähung, mit empörter Gegnerschaft, mit überzeugter Abneigung losgingen, waren keine giftiger, maßloser, entstellender, tückischer als jene, die sich zuerst vor seiner Größe geneigt hatten. Aber das kam erst später. In Mahlers erster Wiener Zeit hatte der Widerspruch geschwiegen. Man hatte eine Intensität erlebt, die befreiend wirkte und den Alltag tief unter sich ließ, und gab sich diesem schönen Gefühl bedenkenlos hin. Erst lange nach diesem Rausch, in den Mahler nicht nur die wertvollen, sondern auch kleine und sonst gewöhnlich gegen das Große widerspenstige Naturen versetzt hatte, merkte man, wie unwienerisch seine Art war, mit der er Wien erobert hatte; wie fern von aller Selbstgenügsamkeit, von der Freude am liebenswürdig Leutseligen, von aller Kunstspielerei, vor allem aber vom Kultus des Privat-Persönlichen; wie zelotisch unerbittlich im Gehorsam gegen das reine und unantastbare Gebot der Kunst, wie verachtungsvoll gegen alles Mittelmaß des Populären diese Art war. Man ließ sich damals alles von ihm gefallen. Dinge, die vor ihm keiner hätte wagen dürfen: die Zumutung ungekürzter Wagneraufführungen, ehrenwörtlich besiegelte Abschaffung der Claque, Verfinsterung des Zuschauerraums, um zur Konzentration und zum Einstellen auf die malerische Sinnlichkeit des Bühnenbildes zu zwingen; die Aussperrung der Zuspätkommenden bei strengen Werken; eine Erziehung des Publikums mit einem Wort, die diesen äußerlichen, aber organisch mit ernstlichem Kunstempfangen zusammenhängenden Dingen anderes gesellte: die Achtung vor der Reinheit und Subtilität der Aufführung einer Schöpfung und das Bedürfnis nach solcher Reinheit wurde wachgerufen, einzig durch den hohen Ernst der wundervollen Arbeit, deren Verrichtung man zusah[1]).

[1]) Wie Mahler auch sonst, und, wenn es sein mußte, durch persönliche Einwirkung erzieherischen Einfluß auf sein Auditorium nahm, mögen zwei hübsche Episoden erweisen, deren Zeuge ich war. Die eine in Hamburg: an dem Abend, an dem ich ihn zum erstenmal dirigieren sah. „Walküre". Das Glockenzeichen rattert; im Haus wird's stiller, einzelne suchen noch ihre Plätze auf,

Es dauerte freilich nicht allzu lange, bis man sich der Gefahr dieser Entwienerung bewußt wurde und bis der Chor der Rache sich zur Revolte sammelte. Aber wie gesagt, das kam erst später.

Etwas anderes aber begann sogleich: die Widerstände im Haus selbst. Mahler hatte sich vermessen, auf „Lieblinge" zu verzichten, und wollte nichts von irgendwelchem Starwesen wissen. Und mehr: er hatte sich unterfangen zu zeigen, was ein Ensemble sei; was es bedeute, wenn ein Wille zum Ganzen am Werk war. So gab es sofort Aufruhr; verwöhnte Künstler, wie van Dyck oder die Renard gingen zu offenem Widerstand über, um freilich schließlich zu unterliegen.

---

andere schwätzen. Ein Flüstern „Ah, Mahler" geht durchs Haus: ein kleiner, sehniger, mit heftig stampfendem Schritt durchs Orchester eilender Mann mit scharfem Antlitz, in dem etwas Leidendes und etwas hart und herrisch Entschlossenes war, kam zum Pult, ließ einen Augenblick lang die blitzenden Brillengläser ins Parterre funkeln und gab das Zeichen zum Beginn: das Sturm- und Donnermotiv begann in den tiefen Streichern zu wetterleuchten. Aber noch ist Unruhe im Haus. Mahler macht ein Zeichen unwilliger Ungeduld; aber es will nicht still werden. Da klopft er kurz ab, unterbricht, legt den Taktstock hin und wendet sich mit verschränkten Armen ruhig zum Publikum: „Bitte, ich kann warten!" Totenstille, dann stürmischer Applaus und sofort darauf andächtigste Ruhe und stillstes Empfangen des schmerzlich schönen Werkes. Ich erinnere mich noch, daß ich mir damals dachte: „In Wien könnt' er sich so was nicht erlauben." Man weiß seither, daß er sich auch in Wien Ähnliches „erlaubt" hat, und daß er es sich erlauben durfte, weil jeder fühlte, daß dort einer saß, der das Recht dazu hatte und der fordern durfte, daß seine entrückte Hingebung an das Werk und seine Wiedergabe zumindest mit der Ruhe des Respekts, wenn schon nicht mit der gleichen Hingebung miterlebt werde.

Die zweite in Wien, als der vielgefeierte, von einem jugendlichen „Hermannbund" schwärmerisch umringte Hermann Winkelmann Grund zu haben glaubte, gegen Mahler verstimmt zu sein; was für seine sehr ungestümen Anhänger ein Anlaß war, bei jeder möglichen und unmöglichen Gelegenheit für ihren Liebling zu demonstrieren und ihn, wenn er sang, nach jeder Phrase durch vehementen, lauten Applaus auszuzeichnen. Wenn Leonore im Fidelio sagte: „Er hat eine Stimme, sie geht zu der Tiefe des Herzens", so deuteten sie's auf Winkelmann; ebenso wenn irgendeine andere Stelle auf ihn bezogen werden konnte, und immer, wenn der außerordentliche Künstler irgendeine Phrase gesungen hatte, prasselte störendes und stimmungszerreißendes Händeklatschen und Schreien mitten in die Musik hinein. Begreiflich, daß Mahler dies verdroß, dem die Kontinuität der dramatischen Stimmung das Höchste der Interpretation war. So daß er eines Abends, als es wieder so zugegangen war und als der „Hermannbund" wieder einmal an der Bühnentür auf seinen Abgott wartete, plötzlich mitten unter den jungen Leuten stand, die einen

Aber die eigentliche Gefahr kam nicht von den gekränkten Großen, sondern von den plötzlich emporgehobenen „Kleinen". Daß er unbeugsam bleiben mußte und sich seine Arbeit an einem ganz in Richard Wagners Geist geübten Darstellungsstil nicht durch Primadonnen- und Primosignore-Launen gefährden lassen durfte, war klar, und niemand bedauerte es mehr als er selber, wenn die künstlerische Einsicht bedeutender Gesangsdarsteller kleiner war als ihre private

---

Moment lang verdutzt zurückwichen, dann aber in dem echten Gefühl begeisterter Jugend in turbulente Hochrufe auf Mahler ausbrachen. Aber Mahler wehrt sie unwillig ab und richtet das Wort an sie: „Ich will eure Hochrufe nicht und bitte mich damit zu verschonen. Von einer Jugend, die keinen Respekt vor dem Kunstwerk und vor dem Schaffen der großen Meister hat, will ich nicht gefeiert werden." Und als die Jünglinge betreten schweigen, setzt er lebhaft fort: „Ihr wollt einen Künstler ehren und zerstört das Werk durch euer Dazwischenrufen und -schreien. Ich verehre Winkelmann gewiß ganz so wie ihr, weil er ein Künstler ist, der weiß, daß zuerst das Werk kommt und dann der Darsteller; daß der Sänger nur das Werkzeug im Dienst des großen Meisters ist. Ich bin sicher, daß gerade Winkelmann, den ihr durch euren Applaus feiern wollt, aufs tiefste verletzt ist, wenn um seinetwillen die Stimmung zerrissen und der Fortgang des Dramas aufgehalten oder ganz zerstört wird. Wenn ihr am Schluß des Aktes applaudiert, oder wenn der Sänger von der Szene abgeht, und wenn das nicht aus törichter Demonstration, sondern aus Begeisterung geschieht, ist nichts dawider zu sagen; aber mitten in eine Szene hinein zu applaudieren und zu rufen, ist barbarisch, scheußlich, unkünstlerisch und gerade der Jugend unwürdig, die doch künstlerisch fühlen sollte. Also denkt nach — und tut's nicht wieder!" Wendet sich und geht, während jetzt der Enthusiasmus der Leichtbewegten losbricht und helle, stürmische Rufe „Hoch Mahler!" erklingen. Mahler dreht sich um, lacht und sagt: „Jetzt nehme ich eure Hochrufe an. Denn jetzt bin ich ja von der Szene abgegangen." — Die Lehre hat gefruchtet; fortan herrschte vollkommene Ruhe während der Akte.

Bei dieser Gelegenheit mag auch erwähnt werden, daß Mahler, der den allegorischen konventionellen Theatervorhang nicht vertragen konnte und dessen Gefühl zumindest bei ernsten Werken den einfachen, in der Mitte sich teilenden, seitlich aufzuziehenden Bayreuther Samtvorhang forderte, bei seiner höheren Behörde mit seinem Wunsch nicht durchdringen konnte. Worauf er kurz entschlossen aus seiner Tasche den Vorhang anschaffte und ihn der Hofoper zum Geschenk machte. Ebenso wie er zwei Jahre vorher in Hamburg die Anschaffung neuer und die Reparatur alter Orchesterinstrumente — beides war zur rechten Klangerzielung unbedingt nötig — bei den Stadtvätern, die das Theater subventionierten, nicht durchsetzen konnte und deshalb aus seinen Privatmitteln für diese Verbesserung sorgte. Beide Fälle waren mit empfindlichen Kosten verbunden; aber Mahler hat dessen nie geachtet, wenn es der Reinheit des durch seine Kunstarbeit erzielten Eindrucks galt.

Eitelkeit, und wenn das Institut sie verlieren mußte, statt daß sie sich, vertrauensvoll und mancher seiner Schroffheiten ungeachtet, seiner Führung überlassen hätten. Aber mit wahrhaften Künstlern hatte er kaum jemals wirkliche Konflikte. Das beweisen nicht nur jene heute einzig den Ruhm der Hofoper bedeutenden Sänger, die durch Mahler erst gelernt hatten, um ihre Kunst zu ringen, wie Jacob mit dem Engel, und alle Möglichkeiten ihrer Begabung zu entfalten. Auch jene, die ihm unwillig, ja oft mit Zorn und Abscheu folgten, fühlten, was es hieß, mit ihm zu arbeiten, sich von ihm peinigen und unbarmherzig bis zur Erschöpfung alles — und mehr als alles — abverlangen zu lassen, was ihr Naturell herzugeben vermochte. In Theodor Reichmanns Tagebüchern sind derartige immerwährend umspringende Gefühle verzeichnet: Wut und Grimm gegen den „jüdischen Affen", gegen diesen frechen kleinen Kobold, der sich unterstand, ihn zu korrigieren, ihn zu maßregeln, ja gar zu anderem zu zwingen, als er zu geben gewohnt war; und das nächstemal werde er es sich nicht mehr bieten lassen und ihm ins Gesicht schlagen. Aber er läßt es sich immer wieder bieten; und nach dem unerhörten Erfolg der Vorstellung schreibt er in einem einzigen Jubel von dem „Gott Mahler", der ihm eine Leistung abgerungen habe, wie er sie nie zu geben geahnt hätte; dem man alle Kränkung, alle Plage verzeihen und den man anbeten müsse. Hier spricht ein Aufrichtiger (wenn er auch immer wieder in schäumenden Zorn und freilich dann auch wieder in verzückte Dankbarkeit fällt); aber innerlich dachten alle wirklichen Künstler des Hauses so. Weil sie den anderen Künstler spürten; und weil sie nicht nur die eigene Wandlung fühlten, sondern schließlich nach allem Sträuben und allem Bangen vor dem Wagnis des Ungewissen doch merkten, daß sie nicht nur zu äußerlich stärkerem, sondern auch zu ganz anders wertvollem Erfolg gestoßen worden sind; erst fast wider Willen, dann aber doch, sei es auch mit verletzter Empfindlichkeit und beleidigtem Selbstgefühl vor der scheinbaren Mißachtung dessen, der sie nur als Instrument behandelt, mit wachsendem Glauben an den Größeren, der sie führt. Von den echten Künstlern der Hofoper hat sich keiner an Mahler vergriffen, und nur die wenigsten haben sich nicht schließlich mit

ihm verständigt. Was ihm drohte, kam von anderer Seite. Kam von gekränkter Stareitelkeit und kam von der Mittelmäßigkeit.

Gewiß war bei Mahler auch etwas Trotz dabei, der gegen die „Lieblinge“ ging; und nicht nur, weil er — es wurde schon gesagt — Stars nicht brauchen konnte; keine verwöhnten Herrscher der Kulissen, nur Diener des Werkes. Sondern weil er sich's zutrauen durfte, zu zeigen, wie er gerade ohne die „gefeierten Herrschaften“ seine künstlerische Vision zu vollkommener Erfüllung bringen konnte. Es war auch wirklich so, daß Mahler mit den Großen zunächst gar nichts anfangen konnte. Er hat seine ersten, so unerhört eindrucksvollen und in atemlosem Entzücken empfangenen Vorstellungen fast nur mit den Sängern zweiten Ranges gemacht, die er sich „herrichten, zurechtbiegen“, erziehen konnte. Die „Großen“ waren viel zu aufgebläht von ihrer Würde, um sich das von dem „kleinen Juden“ gefallen zu lassen. Daher all die Affären der ersten Zeit, die „Zurücksetzungen“, weil er sich nicht durch die festgelegte Leistung eines Lieblings den Stil seiner Aufführungen verderben lassen wollte. Bald aber zeigte sich eine andere Konsequenz. Die meisten der von ihm in die Höhe Gepeitschten, für einen Abend lang von seiner stählernen Hand Gehaltenen, sanken wie mit Sägespänen gefüllte Puppen zusammen, wenn er sie losließ, um zu erproben, wie es war, wenn sie einmal allein gehen und stehen sollten. Dann hatten sie eben nur wieder die unausrottbaren Gebärden konventioneller Dressur. Was mechanisch in ihnen wirksam werden konnte, war ja da. Aber was er gegeben hatte, konnte nur geistig wirksam sein. Und fiel deshalb gleich wieder ab, weil es nirgends haften konnte. Er hätte zehn Leben zu gleicher Zeit leben müssen, um alle die zu halten, die sein Hauch für Stunden aus den Marionetten der Routine zu leuchtenden Menschen gemacht hatte. Und er wurde es oft müde.

Daher kam es — um diese Dinge gleich in diesem Zusammenhang vorweg zu nehmen — daß man vom Direktor Mahler gesagt hat, er sei ein Unmensch gewesen, habe Karrieren verhindert, sei rücksichtslos und brutal über Leichen hingeschritten, habe in seinem schrankenlosen Egoismus Existenzen aufs Spiel gesetzt und wertvolle Menschen beiseitegeschoben, wenn sie für ihn nichts mehr be-

deuteten. Das Bild ist wahr und falsch zugleich. Wahr, weil Züge von Brutalität, Unmenschlichkeit, Rücksichtslosigkeit aus seinem Wesen nicht wegzuleugnen sind; falsch, weil sie unrichtig und in hämischer Verzerrung gesehen und eingestellt sind. Er war auch als Theatermann ganz Künstler, wußte nichts von Menschen, nur um eine Sache; war nicht egoistisch, aber egozentrisch, wie jeder, dem es gilt, seinen großen Traum zu großer Wirklichkeit zu machen. Wenn er ein künstlerisches Ziel vor Augen hatte, sah er nicht rechts und links; ihm galt dann nichts, was nicht diesem Ziel und seinem Erreichen dienen konnte, er vergaß alle Dinge und alle Menschen, wenn sie nicht just mit der Aufgabe zusammenhingen, die er sich eben jetzt gestellt hatte. Auch wenn diese Aufgabe nichts anderes als die Neuinszenierung einer Oper war. Er kannte dann nichts „Persönliches", keine „Beziehungen", nichts Menschliches im privaten Sinn; mit einer fanatischen Konzentration und mit erbarmungsloser Energie schaltete er alles aus, was ihn von seinem Ziel abgelenkt hätte, was ihn zu hindern oder gar seine Spannkraft zu schwächen drohte. Er hat in solchen Zeiten sorgenvollen Mitarbeitern im Orchester oft aus Eigenem geholfen; vielleicht sogar weniger aus Güte, denn seine Güte war anderer, kosmischerer Art und nicht auf den Spezialfall gerichtet, — sondern weil er das „kleine Mitleid" nicht vertrug, das ihn innerlich auslaugte und schwächte; vor allem aber, weil er sorgengequälte, durch die bedrängenden Kleinlichkeiten des Tages gehetzte und an voller Hingabe gehemmte Mitkämpfer nicht brauchen konnte. Diese Hingabe, von der er selbst ganz erfüllt war und die er sich unter Preisgeben der eigenen Ruhe, des Glücks, ja des physischen Wohlbefindens abforderte, verlangte er von allen, die mit ihm arbeiteten, er stand knirschend und fassungslos vor Rätseln, wenn sich verdrossene Abspannung oder gar Auflehnung meldete und wenn nicht jeder weiter willig am Werk sein wollte. Dann freilich konnte er rücksichtslos, ja unbarmherzig werden; konnte es ebenso sein, wenn er Renitenz spürte, die sich geflissentlich von seinem brennenden, in Schaffenslust lohenden Willen abwandte, im dumpfen, tückischen Trotz des Hergebrachten verschanzt blieb und einfach dorthin nicht mitwollte, wohin dieser

Wille wies. Dann freilich brachte dieser ganz kindliche, in seinem jähen Vertrauen und seinem jähen Mißtrauen gleich unschuldige und gütevolle Mensch es zuwege, den Widerspenstigen, mochte er im Orchester oder auf der Szene zu finden sein, durch verachtungsvollen, unerbittlichen Hohn aufs furchtbarste bloßzustellen; er war imstande, den schon durch seinen grimmigen und schneidenden Verweis Aufgereizten und Zornzitternden zu zwingen, eine Stelle zwanzig-, dreißig-, fünfzig-, hundertmal wiederholen zu lassen, immer wieder durch ein böses Wort unterbrechend, immer wieder neuen Beginn zu fordern und nicht abzulassen, bis die Stelle so kam, wie er sie wollte, weil er sie innerlich so gehört hatte. Denn er wußte wohl, was er tat, und seine scheinbare „Unmenschlichkeit“ und die „boshafte“ Lust, den andern zu quälen, war nichts anderes, als was jeder tut, der die Welt des Theaters kennt: er ringt dem Zorn, der Verzweiflung, dem Außersichsein ab, was der widerstrebenden Borniertheit oder der absichtlichen Feindseligkeit in Ruhe nicht abzugewinnen ist; peitscht sie durch diese fast sadistische Marter über sich hinaus zu Leistungen, zu denen sich keiner fähig glaubte, und bringt sie zu Wirkungen, die dem Tobenden, zu tiefst Verletzten dann erst die Augen darüber öffnen, daß der gehaßte Dirigent dort droben doch besser gewußt habe, was nottut, und daß er ihm noch für seinen äußeren Erfolg und inneres Weiterkommen zu danken habe. Nur daß die Kleinen, die menschlich Minderwertigen, das doch nie über sich vermochten und vermögen; bei ihnen bleibt doch der Haß, die Rachsucht des Beschämten obenauf. In solchen Augenblicken war Mahler wahrhaft unheimlich; er konnte wirklich dasitzen wie ein böser Affe, sein Gesicht zuckte in tausend Teufeleien, er riß an den Nägeln, der Blick seiner sonst so wunderbar ruhigen, braunen, nach innen schauenden Augen wurde grünlich stechend wie der eines schlimmen Koboldes, sein weicher, fast frauenhafter Mund in einem hämisch verzerrten Lächeln versteint, das den rechten Mundwinkel erschreckend tief herabzog; er hatte dann etwas beinahe Grauenhaftes, Drohendes und Lähmendes zugleich; nicht nur für die Wertlosen, die sich ihm aus Bosheit oder bloß aus Gedankenlosigkeit und Faulheit widersetzen wollten, sondern

auch für willige, arglose, aber schwache und scheue Naturen, die oft solch einen gar nicht ihnen zugedachten Blick auf sich bezogen, verwirrt und verzagt wurden, in Fehler gerieten, und nun erst recht zum Opfer seiner argen, grimmig sprungbereiten Wachsamkeit wurden und ganz den Faden verloren.

Wenn er in solchen Fällen ungerecht war, so geschah es nur deshalb, weil er vielleicht oft zu rasch war, Feindseligkeit und Widerstreben vorauszusetzen, wo manchmal wirklich nur eine Verschüchterung und Mißtrauen gegen die eigene Befähigung da war; es gab Sänger, die seinen Blick einfach nicht ertrugen, die aus dem Konzept kamen und denen das schon Beherrschte entglitt, wenn ein scharfer Strahl hinter den blitzenden Brillengläsern mitten auf sie zuschoß. Aber gerade die Besseren unter diesen waren es bald, die sich dieser gleichgewichtlosen Kleinmütigkeit schämten und alles taten, um durch völlige Sicherheit des Erlernens ihr künstlerisches Gewissen robuster zu machen; die sich ganz aufschließen lernten, bis an die Grenze ihrer Fähigkeit, ja oft, durch ein Lobeswort angespornt, zu dem Mahler leicht bereit war, wenn er guten Willen und redliche Mühe fühlte, über diese Grenzen hinaus. Und so hat er oft das Wunder vollbracht, auch mit Sängern mittleren Ranges unvergleichliche Vorstellungen zu schaffen. Er war — bei den Kleinen von den Seinen — zu herzlicher, ja zu ungebührlich überschwenglicher Anerkennung immer geneigt. Bei den Großen dünkte es ihn unnötig, er wußte, daß ihrer sicher in sich ruhenden und sicher weiterschreitenden Kraft bloß Kopfnicken des Einverstandenseins genügende Bekräftigung war, und daß sie nicht „Aufmunterung", nur Bestätigung brauchten. Bei den anderen aber ließ er es an solcher Aufmunterung nicht fehlen, und da mochte es vorkommen, daß er, in jede Einzelheit des Kunstwerks verliebt, das er eben bereitete, oft eine Sängerin, die einen bestimmten hohen, zart angesetzten Ton, einen Sänger, der eine Phrase von bestimmtem Ausdruck besonders glücklich traf, ohne sonst jene starken künstlerischen Komplexe eigen zu haben, die er vom Gesangsdarsteller forderte, eben oft um eines Taktes halber, den er besonders nachdrücklich haben wollte, mit einer Rolle betraute und sich dann des

Lobes für den Sänger nicht genug tun konnte, dem gerade diese Stelle niemand nachmachen könne. Kein Wunder, daß dann solche Bühnenkünstler, ohnedies entzündet und jeder Phantasie der Eitelkeit geneigt, einen solchen, im Moment oft übertriebenen Lobspruch gleich als Anweisung auf die Zukunft, als einen Wechsel auf eine Laufbahn betrachteten, zu der sie sonst nichts fähig gemacht hätte. Und noch weniger Wunder, wenn sie es dann, als diese Zukunft ausblieb und ihre Laufbahn eine ihrem Wesen, wenn auch nicht ihrer Einbildung gemäße wurde, an Groll, Rankûne, Unlust zur Arbeit, ja an Feindseligkeit und Intrigen nicht fehlen ließen. Was ihnen in Wien leichter wird als irgend wo anders; denn nirgends wird die Person des Darstellers zu solcher Wichtigkeit aufgebläht; bestehen solch wirksame Bündnisse zwischen Sängern und Reportern, die in der Zeitung gleich mit aufgedonnerten „Affären" bereit sind; wird Dichter oder Direktor, Regisseur oder Dirigent, so hoch ihr künstlerisches Niveau das des Bühnenkünstlers überragen mag, so leicht dem „Liebling" gegenüber ins Unrecht gesetzt, ja oft bis zur Machtlosigkeit ausgeschaltet.

Eine solche Affäre war denn auch der Anlaß für Mahler, von Wien zu scheiden, und wäre dem nicht so — wir hätten ihn und sein wundervoll großes Beispiel vielleicht noch mitten unter uns. Aber auch während der unvergeßlichen und der Erinnerung, wenn auch nicht der realen Nachwirkung unverlierbaren zehn Jahre, in denen Mahler die Wiener Hofoper führte, hat es derartiger kindischer Kulissenstürme mehr als zuviel gegeben, die alle durch solch vermeintliche Zurücksetzung oder „Wortbrüche" veranlaßt waren; durch die Folgenlosigkeit mancher geglückten Leistung — aber eine Folgenlosigkeit, an der nicht Mahler, sondern das Versagen all der „Kehlköpfe im Kostüm" schuld war. Das waren die Karrieren, die Mahler vernichtet, die Existenzen, die er auf dem Gewissen hatte. Wer noch näher zusieht, wird entdecken, daß es sich niemals um wahrhafte, vielseitig gebildete Begabung, ja kaum jemals um willensfreudige, vertrauensvoll und unverzagt dem großen Führer folgende gehandelt hat. Keiner war bereiter als Mahler, selbst das geringfügigste Zeichen eines künstlerischen Wesens zu beachten

und fördernd seinem Werk einzufügen, das er als kostbares Erbe denen zu hinterlassen gedachte, von denen er sich verstanden sehen und denen er nicht nur im Geistigen und Künstlerischen, sondern auch im Technischen ein Meister, ein großer Gebender sein wollte. Daß er auch hier Enttäuschung erlebte, daß es unter diesen Jüngern nur ganz wenige gab, denen der Kultus der eigenen geringeren Persönlichkeit nicht wichtiger und dringender war, als das Gebot, seinen „heiligen Gral" — so drückte er es selber aus — zu den anderen weiter zu tragen, wenn er einmal nicht mehr sei — die vom Standpunkt der anderen aus menschlich begreifliche, aber ihm selber oft Stunden bitterster Niedergeschlagenheit bereitende Tatsache dieser umgekehrten Sohnestragödie ist schon in anderem Zusammenhang erwähnt worden.

Unter den bedeutenden Künstlern, die jetzt an der Wiener Hofoper tätig sind und die fast durchwegs von Mahler gefunden und erzogen wurden, wird vielleicht mancher sein, der von stacheligen Launen, ja, mag sein, von grausamer Willkür des Augenblicks, aber keiner, der von Zurücksetzung oder gar von einer Hemmung seiner Entfaltung zu erzählen vermag. Das können nur die, deren Unproduktivität vor Entfaltung sicher war. All diese großen Gesangsdarsteller, die Mildenburg und die Gutheil, Weidemann, Schmedes, Hesch und Mayr, aber auch andere Begabungen von minder hohem, wenn auch genug reizvollem Wesen werden laut bekennen, daß sie das Beste, wenn nicht das Ganze ihrer Kunst der Führung Gustav Mahlers verdanken; daß er ihnen Bereiche erschlossen hat, von denen sie nichts geahnt hatten und die sie allein nie gefunden hätten; daß er ihnen Möglichkeiten der Vollendung gezeigt, eine Reinheit des Stils, eine überredende und doch immer die schamhafte Keuschheit des Ausdrucks wahrende Macht der Entäußerung und Entrückung gegeben hat, die mit den Schamlosigkeiten des Theaterbetriebs nichts zu schaffen hatte, und die das Werden, die Arbeit des Gestaltens, das langsame Erwachsenlassen eines neu wiederzugebenden Werks noch mehr zu Andacht und Fest machte, als es dann die endgültige Erfüllung vor den Vielzuvielen war. Aber auch Mahlers boshafteste Feinde, auch jene, die von der Hoheit seiner Seele und dem leidenschaftlichen Fanatismus seiner nur die Schöpfung ver-

langenden und der Beschwerden der Wehleidigen nicht achtenden Kunstübung keine Vorstellung haben konnten, weil ihrem nur auf Erfolg, Vorwärtskommen, hohe Gage gerichteten Sinn von Anbeginn an jede derartige von den Eitelkeiten des Ich abgewandte, nur der Sache dienende Regung fremd und unverständlich bleiben mußte — auch diese haben immer eingestehen müssen, daß die Arbeit mit Mahler, der Reichtum dieser schenkenden Stunden, die Fülle der Anregung und des Lernens das Höchste war, was sie erleben durften, und daß sie all die „Unbill" gern noch einmal ertrügen, wenn ihnen noch solche „Probetage" mit Mahler vergönnt werden könnten. Dieser „Unmensch" faszinierte alle. Sogar den Gehässigen. Um wieviel mehr erst den, der sich ihm ganz ergab und für den er zum Verhängnis werden konnte; er war dann Hebbel gleich, hatte etwas vom „Gehirnraubtier", schöpfte und leerte die Menschen aus, die nicht immer Vorrat genug hatten, um ihn mit Mahler und an ihm zu erneuern. Er hat Menschen gesucht und eben dadurch auch Menschen verbraucht wie wenig andere, und hatte doch, wenn er nicht eben durch Niedrigkeit, Falschheit oder Untreue enttäuscht wurde, selbst eine oft rührende Treue gegen solche, die ihm auch nur den Wahn des Verstandenwerdens gegeben hatten. Aber von diesen gleichfalls viel verkannten und verleumdeten Beziehungen zu sprechen, ist hier nicht der Ort und ist es, mit wenigen Ausnahmen, zu früh: die, denen er sich darbrachte und denen er Wunden schlug, sind noch zu nahe unter uns.

Mahler ist vielleicht menschlich von einem nicht freizusprechen: daß er in seinem sachlichen Fanatismus gar kein Gefühl für Allzumenschliches hatte; daß er ganz unfähig war, sich in kleine Gesinnung hineinzudenken, und mehr: daß er unbarmherzig gegen sie war. Er wußte es wohl gar nicht, wie tief und unheilbar er die Empfindung schwächerer und gerade durch ihre innere Unsicherheit verwundbarerer Menschen verletzte, und konnte grausam gegen solche werden, bei denen er ihres kleinlichen Eigendünkels oder auch nur ihrer künstlerischen Mängel halber manche Qualitäten des Gemüts oder des Charakters übersah. Auch kümmerte er sich gar nicht darum; er war immer so tief in seine Aufgabe verstrickt, daß er für

Sentimentalitäten nicht Zeit zu haben glaubte, und schroff beiseite schob, was ihn hemmen konnte. Freilich aber: immer nur bei solchen, mit denen auch nicht die geringste Verständigung möglich war. Wo er den Willen zur Mitfolge spürte und Vertrauen zu seiner Führung, hat er sich auch immer aufgeschlossen, und wenn solche Mitarbeiter auch — wie jeder, der mit ihm zu tun hatte — unter seinen sprunghaften Launen und Unberechenbarkeiten zu leiden hatten, konnte sich doch nur Verständnislosigkeit durch ihn wirklich verletzt und bis zur Unversöhnlichkeit gekränkt fühlen. Sicher aber, daß gerade diese Mißachtung kleiner Menschlichkeiten es war, die ihm verhängnisvoll wurde und die ihn und uns um die Vollendung seines Reformwerkes brachte.

III.

Was Mahler gleich in seiner ersten Wiener Zeit eine so unentrinnbare Macht gab und was ihm dann später seine Feinde schuf, weil es zu schwer, zu anspannend und ethisch, zu streng für das gerne nur behaglich genießende Wienertum war, das solchen heiligen Ernst und solche Sittlichkeit der Kunstübung auf die Dauer nicht vertragen konnte, das war, um es mit einem schönen Wort Hermann Bahrs auszudrücken, die „tragische Gesinnung", die er uns lehrte; als erster nach Wagner, ganz von seinem Geist durchdrungen, und als erster in dieser Stadt, die lieber aller gewaltigen Düsterkeit aus dem Wege ging und die, wenn es sich gar nicht anders machen ließ, durch Spott, Witz und Gelächter über das „Peinliche" — und als peinlich gilt hier nicht nur das Grausame, Grelle, Marternde, sondern alle schmerzliche, gedankenschwere, in symbolischen Weltbildern sich ausdrückende Kunst — hinwegzukommen suchte. Bis die ungeheure Energie dieses Künstlers ihre reinigende und befreiende Wirkung mit einer Kraft übte, der auch die leichtsinnigsten sich nicht ganz entziehen konnten und der die anderen ganz verfielen. Mahler konnte gar nicht anders als tragisch empfinden. Auch dort, wo er den edlen Goldglanz milder, von Weisheit schwerer Heiterkeit leuchten ließ, vermochte er das nur, wenn ein Unterstrom von

Tragik für ihn da war. Ich sage absichtlich „für ihn" — denn unbewußt trieb ihn sein tragisch dämonisches Wesen oft dazu, umzudeuten. Selbst dem Figaro, diesem seligen, strahlenden Wunder seiner nachschaffenden Kunst, kam er nicht von der Komödienseite her bei, sondern aus der unheimlich aufglimmenden Perspektive der französischen Revolution: in den kleinen Hochzeitsmarsch trieb er Akzente von stechender Schmerzhaftigkeit, und das festliche Bühnenbild erhielt etwas seltsam Drohendes durch die lauernde, gierige, beunruhigend stumme, außerhalb der zierlichen Parkgitter sich drängende Menge und durch den blutroten Flackerschein, den das aus zwei mächtigen Kohlenbecken lohende Licht in düsterem Scharlach auf die Gesichter der sorglos hochzeitfeiernden Menschen spritzte. Und vollends beim Don Giovanni hat er, wovon noch zu sprechen sein wird, das „dramma giocoso" — in Mozarts Sinn wahrscheinlich mit Unrecht — in seinem Wesentlichen aus dem buffonen Rococo der „moralisch" endenden Komödie in eine passioniert glühende Tragödie mit dem Sieg des Unmoralischen, in ein vieldeutig ernstes Maskenspiel von den Mächten des Lebens umgewandelt.

Seine Aufführungen von damals[1]) bezwangen vor allem durch die alarmierende Genialität seiner Führung; aber auch durch die Reinheit ihres Stils, die empfundene, jeden toten Punkt und jede Länge überwindende Lebendigkeit und Präzision der Wiedergabe, und besonders durch eine scheinbar vollkommene Unabhängigkeit der Künstler untereinander und vom Dirigenten; eine fast improvisatorisch anmutende und gerade dadurch den Eindruck des eben entstehenden dramatischen Kunstwerks erweckende Freiheit, die nur dadurch möglich war, daß er vorher die schonungsloseste Ge-

---

[1]) Zu erzählen, was Mahler in der Wiener Hofoper durchaus neuinszeniert hat (nicht, was er nach kurzen Proben als Dirigent übernahm und freilich auch dann überraschend enthüllte) und welche neuen Werke er brachte, würde bei dieser Darstellung, die keine Geschichte der Direktion Mahlers, sondern nur die Erinnerung an eine große Zeit sein will, zu sehr ins Detail führen. Genaueren statistischen Aufschluß darüber gibt eine diesen Blättern beigefügte Tabelle, die ich der besonderen Freundlichkeit des Herrn Regierungsrats Albert J. Weltner, des ehemaligen Hoftheaterarchivars, verdanke.

nauigkeit des Studiums walten ließ und erst der absoluten Sicherheit in der Beherrschung des Tons und des Wortes gestattete, sich dem schauspielerischen Einfall zu überlassen. Er gliederte fast jede Einzelheit dem Rhythmus des Ganzen ein; aber er verlangte innerhalb dieser großen, rhythmisch geordneten Linie auch die peinlichste Sorgfalt im Detail, duldete kein Abweichen vom Buchstaben, ließ nichts bloß Ungefähres durchgehen und erzog derart Sänger und Orchester ebenso zum Respekt vor dem Kunstwerk, wie er das Publikum dazu erzog, indem er die sonst so Ungeduldigen zum Genuß der unverkürzten und unentstellten Meisterwerke brachte, und zunächst dem der schwierigsten und umfangreichsten: der Wagnerschen Dramen, die unter ihm zum erstenmal ohne Striche (sogar ohne „sinngemäße", wie sie sein Nachfolger wußte) zur Aufführung gelangten. Dies ohne Ermüdung, ja unter der wundervollsten tragischen Spannung des Auditoriums zu vermögen, hätte freilich die bloße Notenkorrektheit nicht genügt; erst wenn diese da war, begann Mahlers eigentliche Arbeit. Man mag sich die Widerstände einer Sängerschar und eines als „das erste der Welt" berühmten Orchesters bei der Zumutung denken, Werke, die ihnen in jedem Takt vertraut waren, neu zu lernen, als hätten sie sie nie gekannt. Aber in diesem „als hätten sie sie nie gekannt" lag das Schlüsselwort für Mahlers Interpretation, die von keiner Tradition beschwert, durch kein „so war es immer" beengt war, sondern die jedes Werk aus der eigenen Vision neu schuf. Er ließ jede thematische Phrase so spielen oder so singen, wie sie seinem inneren Sinn vorschwebte, und ließ nicht ab, sie zu wiederholen, bis sie genau so erklang, wie er wollte. Er revidiert jedes Tempo (nach dem Lohengrin schrieb ihm ein Musiker, der unter Wagner gespielt hatte, daß er seit damals bis zu dieser Aufführung die richtigen Tempi nicht gehört habe) er zwingt zu Zartheiten, zu verhauchenden, flüsternden und doch deutlichen Pianissimi, zur rabbia von Steigerungen, die mit jedem Ton mächtiger anschreiten, die nicht mehr zu überbieten scheinen und noch immer anschwellen, um dann, nach einem Aufatmen, mit unerhörter Wucht den letzten Sprung oder den letzten furchtbar hinschmetternden Streich zu tun; er zeigt Schattierungs-

möglichkeiten in Episoden, die sonst in gleichförmiger Farbe blieben, Unterschiede von Helligkeiten, die aufs subtilste eine licht verschwebende Stimme gegen die andere setzten, zeigt Zusammenhänge, Beziehungen und verborgene Detailwichtigkeiten auf, die keiner zuvor beachtet hat, singt jede Phrase vor, lehrt das Orchester „richtig atmen“ und bändigt die etwa Widerstrebenden durch die verblüffende Empfindlichkeit seines Gehörs, wenn er etwa einem fernsitzenden Sekondgeiger zuruft: „Ich bitte den (an sich richtigen) Ton nicht auf der A-Seite zu spielen“, oder irgendeinen Chorherrn heraushölt, um ihn aufzufordern, das C nicht in der Oktave zu singen. Aber auch ohne diese imponierenden Beweise eines nicht zu betrügenden Ohrs widerstreben sie nicht lange. Haben nirgends lange widerstrebt. „Nach einer Stunde genießt das Orchester mit Vergnügen sein eigenes Spiel,“ schreibt mir ein junger russischer Geiger und Musikschriftsteller, der unter Mahler gespielt hatte; „in der Tiefe der Seele ist doch jedes seiner Mitglieder ein Künstler, und es gibt für ihn keinen höheren Genuß, als sich bei einer künstlerischen Schöpfung als Genossen zu fühlen.“ Sie merken auch bald, wie wunderbar neu, wie anders lebendig, wahrhaft und überzeugend alles wird, auch wenn jede Note des Werkes längst bekannt war. Aber: „Das Wichtigste in der Musik steht nicht in den Noten“, sagte Mahler zu dem eben Genannten, als er ihn fragte, wie es möglich sei, so ungeahnte Wirkungen mit scheinbar längst vertrauten Werken zu üben.

Das Wichtigste in der Musik steht nicht in den Noten. Und es waren auch nicht bloß die Noten, die in diesen Aufführungen der ersten Mahlerzeit so unwiderstehlich wirkten. Man erlebte zum erstenmal und erlebte es nicht bloß in Werken Richard Wagners, sondern auch in jenen der anderen Opernmeister: die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Und die der Komödie dazu. Man hatte früher allenfalls bei Wagner versucht, wenigstens die unmittelbaren Beziehungen der Musik zur äußerlichen Aktion zum Ausdruck zu bringen, wenngleich auch diese Versuche ohne rechten stilistischen Willen und vor allem verstreut und ohne die notwendige Kontinuität gemacht wurden. Bei den anderen Werken

der Gesangsbühne aber dachte man an solche Beziehungen im besten Fall bei den paar Produkten der realistischen Opern, bei Cavalleria, Pagliacci, Manon und Werther, wenigstens insofern, als es die Angaben der Partitur — selten genug — direkt erforderten; niemals aber bei Mozart und Beethoven, Weber und Lortzing, ja nicht einmal bei Meyerbeer und Verdi. In den Werken der großen Meister hatte man für „angemessene Ausstattung“ gesorgt und ließ jetzt den Regisseur auf der Bühne, den Dirigenten im Orchester in unabhängigem Nebeneinander walten. In Meyerbeerschen Opern gar oder in Aida, der Königin von Saba und Werken ähnlicher Art war man vollauf befriedigt, den pathetischen Pomp der Musik, prunkvolle Aufzüge fürs Auge und nebenbei die eine oder die andere leidenschaftlicher gespielte Szene in zerstreuender, ungezwungen unterhaltender Aufeinanderfolge zu genießen, ohne an strenge dramatische Zusammenhänge oder gar an seelendeutende Musikpsychologie zu denken. Daß dies nicht nur bei Wagner, sondern auch bei den vorhin genannten großen Meistern, ja bis zu einem gewissen Niveau sogar bei Werken möglich sei, die bisher — und von ihren Urhebern selbst — auf den bloßen Effekt gestellt waren, hat erst Mahler gezeigt. Er hat, wenn die musikalische Genauigkeit feststand, alle Beziehungen zwischen dem Orchester und der Bühne aufgedeckt, hat die wechselnden Stimmungen des szenischen Bildes, den mimischen Ausdruck, die Beredsamkeit der Geste untrennbar mit den deutsamen Forderungen der Musik verknüpft und sie durch sie bestimmen lassen; ganz selten und nur in besonders bezeichnenden Fällen sogar durch ihren äußerlichen Rhythmus, dem sich dann der der Gebärde anpaßte. (Woraus jetzt unter Hans Gregor ein verstimmendes, zu unfreiester Marionettenhaftigkeit führendes und vor allem ganz widermusikalisches Prinzip gemacht wurde.) Das Aufzeigen solcher Einheit bot keine Schwierigkeit, wo sie von vornherein im Werk selbst vorgebildet war: wie in allen Wagnerschen Schöpfungen, in denen das Orchester nicht nur das Seelische enthüllt, sondern auch in der unzweideutigsten Weise das Bühnenbild und das Mimische bedingt. (Man denke an den mit dem E-dur einfallenden Sonnenstrahl im Waldweben, an die das Schiff rüttelnde

Woge in der ersten Holländer-Szene, an des Meisters Vorschriften für des Holländers genau an die Noten gebundenen Auftritt in Dalands Haus — um aus Hunderten nur drei markante Beispiele herauszuholen.) Weniger offensichtlich schon lagen diese Beziehungen in Mozartschen Schöpfungen, deren szenische Ausdeutung für Mahler ein Problem wurde, das er immer und immer wieder aufnahm, mit immer gesteigerter Sensibilität neuen Lösungen zuführte, bis er kurz vor seinem Scheiden in seinem Mozartzyklus das ihm derzeit erreichbare Ideal organischer Durchbildung ihrer Bühnenerscheinung erreicht hatte. Bei vielen anderen Werken aber lag es noch anders; hier waren diese Zusammenhänge, an die die Schöpfer dieser Opern selbst kaum gedacht hatten, gleichsam a posteriori herzustellen — was, es versteht sich, künstlerisch nur möglich war, wenn es ohne Zwang und Vergewaltigung geschehen konnte. Wer damals Nicolais Lustige Weiber, Lortzings Waffenschmied oder Zar und Zimmermann unter Mahler erlebt hat, wird plötzlich mit frohem Staunen gewahr worden sein, zu welcher in sich geschlossenen, in Wort, Ton und Spiel einander bedingenden und einander vollendenden Vollkommenheit diese bisher dramatisch allzuleicht gewerteten Tonkomödien geworden waren; einfach dadurch, daß nicht nur die sicherste und stegreiflustige Leichtigkeit der Vorstellung und der natürlichste musikalische Umgangston erreicht worden war, daß überall Hunderte von kleinen, funkelnden, geistreichen Einzelzügen aufblitzten, sondern vor allem in dem absolut organisch ineinandergreifenden, festverklammerten Zusammenhang der musikalischen, dramatischen und malerischen Stimmung. Man entsinne sich der gleichsam in verjüngten Proportionen sich einstellenden Meistersingerstimmung im 3. Akt des Waffenschmied, an die Shakespeareatmosphäre der Lustigen Weiber. Was freilich nur deshalb so ungezwungen und nicht erst künstlich hergestellt wirkte, weil Mahler nicht abließ, bis jedes Wort, jeder Ton, jeder Akzent derart festsaß, daß er dann seinen Darstellern die volle Ungebundenheit gewähren konnte, um sich in heiterster Laune in völliger Freiheit auf der Bühne gehen zu lassen.

Schon diese Aufführungen der ersten Mahlerzeit hatten — von

ihrer Musikervollendung ganz abgesehen — ihr eigenes stilistisches Gesicht, und schon in ihnen kündigte sich an, was dann spätere Jahre als bewußte und reife Erfüllung eines neuen Stils der tondramatischen Darstellung bringen sollten. Aber damals schon wurde allem platten Bühnennaturalismus gekündigt; das Undarstellbare, in Pappe und Leinwand skurril Wirkende — wie die Erscheinungen der Wolfsschlucht — wurde nur angedeutet, der Phantasie überlassen, auf die Naturphänomene zurückgeführt, denen die Vorstellung jener gespenstigen Dinge des Freischütz oder des Walkürenritts entsprungen war. Die Vereinfachung wurde zum Prinzip erhoben, das Panoptikum verbannt, Tiere und Requisiten nach Möglichkeit vermieden, die Panoramennatürlichkeit durchaus bekämpft und an ihre Stelle die malerische Bildhaftigkeit gesetzt. Ebenso streng verbannt war die Konvention der gedankenlosen Sängergeberden, die opernhafte, keinerlei Ausdruck versinnlichende Pose. Nur die sinnvolle Geste war erlaubt, Spiel und Bühnenbild nur mehr „ersichtlich gewordene Taten der Musik".

Für diese Vorstellungen, für die tragisch herben sowohl, die er wie in einem Sturm in die Welt peitschte, als auch für die lustspielhaft-frohen, denen er alle geistvolle Anmut und einen kuriosen, versonnenen Humor gab, mußte er sich seine Mitarbeiter erst heranziehen. Mit den großen Lieblingen wollte es nicht recht gehen. Die besten unter ihnen waren für neue Taten nicht mehr zu gewinnen, waren alt geworden und nicht biegsam genug, um dem Zwang des Umlernens mit innerlicher Überzeugung zu genügen. Das schönste Beispiel unter ihnen gab Theodor Reichmann; nicht durch neue Gestaltung (der Achill in Goldmarks Kriegsgefangener dürfte die einzige Rolle Reichmanns sein, die unter Mahler zu seinen früheren hinzukam), aber durch die vornehme Zucht der Selbstbeherrschung zu solchem Umlernen. Wie schwer es ihm wurde, aber auch mit welchem Triumph es ihm gelohnt wurde, habe ich im vorigen Abschnitt erzählt. Wer seinen Hans Sachs — um wieder einen Fall anzuführen — von früher her kannte und ihn jetzt unter Mahler sah, konnte kaum daran glauben, den gleichen Künstler vor sich zu haben. Damals ein reichlich affektierter, selbstgefälliger, immer nur im Vordergrund

anzutreffender, wunderschön hergerichteter parfümierter Herr mit patrizisch herablassenden Manieren, dessen herrliche Stimme schleppend im eigenen Wohllaut schwelgte und gern die Tonhöhe verfehlte; jetzt die innigste Schlichtheit, ein gütiger, leidvoll wissend gewordener Poet, ganz reif, milde und heiter geworden, hinreißend in seiner warmen Natürlichkeit, seinem ganz liebenswerten, kraftvollen und doch niemals derben Humor und der lächelnden, ein bißchen wehmutvollen Überlegenheit gegen die allzu Kleinen; all das aber auch in jedem Vibrieren des edlen Gesanges, im schmerzlich resignierenden, ruhig gefestigten und wieder zufahrend mannhaften Klang der goldglühenden Stimme ausgedrückt. Eine Leistung, wie sie der verwöhnte Künstler trotz all seiner wunderbaren Gaben allein nie erreicht hätte, die ihn erst ganz zu seinem Selbst führte und die auch später — selbst von seinem außerordentlichen, in Geist und Gemüt tieferen, wahrhaften und wahrhaft deutschen Nachfolger — in solcher Vereinigung aller Mittel nicht mehr erlebt worden ist.

Hier aber war eine Ausnahme. Die meisten anderen wollten oder konnten nicht mit, und Mahler ließ sie, wie sie waren. Nur daß er es aufgeben mußte, sie zu dem heranzuziehen, was ihn selbst als Arbeitsziel lockte; er ließ sie in ihren früheren Partien auftreten, gewiß seltener als vordem, weil ihm anderes wichtiger schien — und die Folge war eine Reihe von Revolten. Die einen machten es durch die Reporter, ließen durch die Presse die Zurücksetzung und die brutale Mißachtung verkündigen, die sie durch den launischen Direktor zu erdulden hatten. Die anderen trieben Obstruktion, gefährdeten die Disziplin und — was Mahler viel wichtiger war — die Kontinuität der Arbeit, und die Ruhe konnte nur durch ihr Ausscheiden wieder hergestellt werden. Das waren die berühmten „Vertreibungen" der Lieblinge, die dieser ersten Hälfte der Mahlerzeit einen so peinlich sensationellen Anstrich gaben und an denen doch fast niemals dem Direktor die Schuld gegeben werden konnte. Nach alledem aber, was in einem früheren Abschnitt erzählt wurde, mag man sich ungefähr denken, welcher Skandal sich erhob, als van Dyck als einer der ersten schied und als Marie Renard ihm bald

nachfolgte, weil sie die Grafenkrone stärker lockte als die Opernbühne. Man mag sich aber auch denken, wie fern die Art des Sängers gerade Gustav Mahler liegen mußte, und daß er nicht allzu schmerzlich davon berührt war, just an diesem Exempel zu zeigen, daß er künstlerische Insubordination nicht dulden, aber auf jeden Star ohne Schaden des Instituts verzichten könne. Er zeigte das gleiche im Fall Renard, deren Wesen wohl auch den Aufgaben, die ihn zunächst reizen mochten, fern stand, der er aber Aufgaben schuf und deren Naturell ihm half, eine ganze Reihe neuer Werke dem Spielplan zu gewinnen: Bizets Djamileh, Tschaikowskys Onegin, Goldmarks Briseis, Rezniceks Donna Diana. Man hatte nicht übel Lust, dem unangenehmen Direktor sogar die Heirat der verhätschelten Künstlerin zur Last zu legen, und, so unglaublich es klingt, es gab Stimmen, die sich nicht scheuten, für Reichmanns Tod Mahlers „brutale Rücksichtslosigkeit" verantwortlich zu machen.

Er merkte von all diesen Dingen kaum etwas; gerade wenn irgend ein Interviewer zu ihm ins Bureau trat — ich entsinne mich noch des sardonisch boshaften und dabei doch melancholischen Lächelns, mit dem er einen solchen damals gleich mit den Worten begrüßte: „Nein, ich habe Reichmann nicht umgebracht . . ." Er vergaß all das gleich wieder. Denn er kannte nur eines: Arbeit und nochmals Arbeit. Aber gerade das machte ihn unüberwindlich. Aus all den zahlreichen „Affären" jener Zeit ging er siegreich hervor. Das wurde den Leuten unheimlich, und als man immer wieder hörte, wie er keine Protektionen duldete, einflußreiche Journalisten unbeachtet ließ, auf Einladungen zu Aristokratenjours nicht reagierte, ja sogar Sänger unsanft hinauskomplimentierte, die ihm von einem Erzherzog (man denke: von einem österreichischen Erzherzog!) nachdrücklichst empfohlen worden waren, lebten all diese geübten Wiener in dem festen Glauben, daß er von mächtiger Seite geschützt werde, weil er sonst all das nicht hätte wagen können.

Aber was ihn schützte, war nur der feste Glaube an sich, nur die Überzeugung, daß er nicht hierher tauge, wenn er all diesen „Beziehungsmanschereien" nachgeben müsse; und daß er nur dann hier nicht fehl am Ort sei, wenn er, ohne zu paktieren, seiner inneren

Stimme folgen könne. Er war jederzeit bereit, um seiner künstlerischen Überzeugung willen seine Stellung in die Wagschale zu werfen; vom ersten Tag an lag sein Demissionsgesuch fertig in seinem Schreibpult, und er hat es öfter überreicht, als man es ahnt. Er hat es auch in früheren Jahren — und auch, wenn er nicht wußte, was ihm der nächste Tag dann bringen werde — nie anders gehalten; ist von Budapest, wo man ihn liebte, und seine Arbeit geehrt hatte, wie selten anderswo, nur geschieden, weil der neue Intendant, der berühmte einarmige Virtuose und Auchkomponist Graf Geza Zichy, mit dem häufigen Erscheinen Wagnerscher Werke im Spielplan nicht einverstanden war und sich in die Probenleitung einmengen wollte; und einer seiner ersten Konflikte mit der Kasseler Opernleitung war der, als er sich standhaft weigerte, eine Tannhäuserparodie zu dirigieren. Diese prachtvolle Reinheit der Gesinnung, der unbeugsame Ernst seiner Künstlerschaft und seiner aufrechten Mannhaftigkeit haben auch jene zum Schweigen gebracht, die meinten, daß schließlich im Haus des Kaisers auch die Angehörigen des Hofes Rücksichten verlangen könnten, und daß Mahler zu weit gegangen sei, wenn er derartige Rücksichten schroff verweigerte. Mahler hatte darauf erwidert: „Möglich, aber dann gehöre ich eben nicht hierher.“ Und man hat seine mutige Unabhängigkeit an zuständiger Stelle verstanden und geehrt; was der servilen Kriecherei nie geglückt wäre — Mahlers Demissionsgesuch wurde abgelehnt, trotz all der Skandale und Affären, der Orden der eisernen Krone wird ihm als sichtbares Zeichen dieser verstehenden Anerkennung gegeben[1]) — und wenige Jahre später „fällt“ er über eine Sängerintrige unbedeutendster, mit den erwähnten Vorkommnissen gar nicht zu vergleichender Art. Weil ihm das Theater nicht mehr wichtig und er selber müde geworden war . . .

---

[1]) Mahler hat weder diesen noch irgendeinen seiner zahlreichen Orden getragen. Beim Scheiden aus der Hofoper ließ er all diese Auszeichnungen in der Schreibtischlade liegen und meinte, als ihn sein treuer Diener Hassinger darauf aufmerksam machte, mit einer seiner unbeschreiblichen Handbewegungen: „Für meinen Nachfolger“.

IV.

All die unliebsamen Sängeraffären von damals — die ihn freilich in eine gereizte und nicht unbedenkliche menschliche Minderwertung der Gattung „Bühnenkünstler" hetzten — nötigten ihn aber, Ausschau zu halten, um die rechten Mitarbeiter zu finden. Nicht nur, weil Lücken ins Ensemble gerissen worden waren, sondern weil Mahler Sänger brauchte, mit denen er zeigen konnte, was ihm als Stil des Tondramas vorschwebte. Er hatte das Glück, sie zu finden. Sie hießen: Anna von Mildenburg, Marie Gutheil-Schoder, Erik Schmedes, Friedrich Weidemann, Richard Mayr, Leopold Demuth, Leo Slezak, Anton Moser, Berta Förster-Lauterer, Selma Kurz, Hans Breuer, Hermine Kittel, Madame Cahier, William Miller, Lucie Weidt, Gertrude Förstel, Alexander Haydter, Georg Maikl, Hubert Leuer, Berta Kiurina. Einige von ihnen sind tot, drei haben die Hofoper verlassen, die anderen sind heute noch der Ruhm des Hauses und seine festesten Pfeiler.

Über die stärksten von ihnen sind einige Worte unerläßlich; weil nur durch das Aufzeigen ihres Wesens und wie es unter Mahler gewachsen ist, ein Begriff jener Feste der Kunst gegeben werden kann, die in jenen Jahren begannen, die über den Geschäftsbetrieb des Theateralltags triumphierten und die jetzt (in Wien wenigstens) beinahe in Vergessenheit hinabgeglitten sind, weil zu wenige da sind, die die Kraft haben, sie zu geben und sie zu erleben. In München, in Mannheim, in Prag wirkt Mahlers Tat weiter. In Wien aber —— Als Weingartner kam, „seinen" matten, korrekten „Fidelio" brachte und demonstrativ bejubelt wurde, nahm einer der freundlichen Herren, die am infamsten gegen Mahler gehetzt hatten, Glückwünsche entgegen und sagte: „Ich akzeptiere alle Gratulationen; denn dies hier ist mein Erfolg." Man atmete auf....

Die ersten Neuinszenierungen Mahlers, der Werke Lortzings, des Fra Diavolo, von Verdis Maskenball und der Aida und neben diesen und vielem anderen immer wieder Mozart und immer wieder Wagner, hatten durch ihre wunderbare Leuchtkraft, die geniale musikalische Plastik entzückt; vor allem aber dadurch, daß man keine

Konzerte in Kostüm und mit Dekorationen mehr erlebte, sondern daß man Dramen dargestellt sah. Der Opernhaftigkeit mit ihren dramatisch uncharakteristischen Sängergebärden, den sinnlosen „großen“ Armbewegungen, der Schablonenmäßigkeit des Spiels wurde der Krieg erklärt; nur mehr die notwendige, einzig den wahrhaften Ausdruck versinnlichende Geste war erlaubt, nur die bedeutungsvolle, zur Ergänzung von Ton und Wort unerläßliche Pantomime. Dadurch wurde eine alles Überflüssige ausschaltende Konzentration des Spiels erreicht, die im Verein mit jener höchsten Intensität des Musikalischen die reinste dramatische Wirkung eroberte. Noch war ein weiterer Schritt zu tun und auch das Äußerliche der Bühne zu vereinfachen, der musikalischen, dichterischen und mimischen Symbolik die der Farbe einzugliedern und auf solche Weise den neu gewonnenen Stil der musikalischen und schauspielerischen Interpretation zu einer höheren Einheit des Stils der gesamten tondramatischen Darstellung zu steigern. Ehe aber dieser Schritt getan werden konnte, der ohne den Glücksfall, auch hier den rechten Mitarbeiter zu finden, nicht gewagt werden konnte, mußten erst alle Vorbedingungen in restloser Weise gelöst werden. Dazu halfen ihm die vorhin genannten Gesangsdarsteller und besonders die vier, fünf erlesenen, von denen jetzt die Rede sein soll. Daß dann jener Glücksfall wirklich eintraf und daß eine wie von ungefähr sich fügende Begegnung den rechten Künstler in Mahlers Weg führen sollte, mit dem er seinen Bühnentraum in Wirklichkeit umsetzen konnte, dünkt einen nur wie die notwendige, durch alles Vorausgehende bedingte Folge all des bisher Erlebten und Geschaffenen. Einer jener scheinbaren „Zufälle“, wie sie in Mahlers Leben immer wieder vorkamen und die in Wahrheit keine sind, sondern die zur rechten Zeit eintretende Konsequenz eines Wirkens, für die alles bereit stand und die sich einstellen mußte, wenn dieses Wirken nicht sinnlos werden sollte. Wo solche „Zufälle“ ausbleiben, wird man fast immer der Schwäche gegenüberstehen. In diesem Sinn „kein Glück haben“, heißt zumeist nichts anderes als das Fehlen irgendeiner zwingenden Kraft. Wo sie ist, wird sich auch immer, einem schicksalsmäßigen Wunder gleich, in großen und kleinen Dingen, das

rechte Erlebnis, die rechte Begegnung zur rechten Zeit einfinden. Das lehrt die Geschichte jedes Großen: Wagners oder Hebbels Biographie bestätigt es auf jeder Seite.

* * *

Anna von Mildenburg war die erste, durch deren Künstlerschaft Mahler die großen Frauengestalten des Musikdramas in ihrer ganzen erschütternden Macht zeigen konnte: Brünnhilde und Isolde, Ortrud und Elisabeth, Fidelio und Donna Anna; und auch Amneris und Amelia, die Milada des Dalibor und die Santuzza. Das Leid der Frau ist von keiner Schauspielerin, auch von der Duse nicht, in solcher Größe gestaltet worden wie von dieser Sängerin, in der alle dunklen Gewalten der Tragödie lebendig geworden sind. Unsere Zeit hat keine größere tragische Künstlerin gesehen als sie.

Betritt sie die Bühne, so ist der erste Eindruck: Überlebensgröße. So schreiten keine irdischen Weiber. Und singen nicht so. Auf ihrem herben, von Schleiern des Schmerzes verhängten Antlitz, das so oft dem der sterbenden Meduse gleicht, scheint das Leid ganzer Geschlechter zu liegen. Sie bewegt sich kaum; aber wenn sie den Arm hebt, das dunkle Haupt senkt oder in erlauchter Hoheit hinschreitet, wirkt es wie etwas Entscheidendes, Endgültiges.

Der zweite Eindruck ist der einer reichen und echten Weiblichkeit, die durch alle Schicksale des Lebens geschritten ist und diese Schicksale nun mit wundervollem Adel und schmerzlicher Gewalt vor uns hinbreitet; gleichzeitig nah und erschütternd und doch wieder vollkommen zum Kunstwerk distanziert. Soviel eigenes Erleben in all diesen Gestalten von übermenschlicher Größe mitschwingt, — jede von ihnen ist Dichtergeschöpf, nicht (wie es bei anderen so oft wirkt) eine „Privatangelegenheit“ des Darstellers. Eine tief in allem Unbewußten wurzelnde, von allen Geheimnissen des Daseins beladene, in Schaudern vor den Rätseln der Welt hinwandelnde Frau, die durch Liebe und Weh wissend geworden ist und es dadurch vermag, jede Regung der Schwesterngestalten zu erlauschen, jedes Leid zu verstehen und sie alle mit der eigenen Seele zu beschenken. Deshalb ist die Kundry, diese Trilogie aller Weiblichkeit, die Dreifaltig-

heit alles sündhaften und liebenden Frauentums, die höchste Gestaltung der Mildenburg und gleichsam ihr Resümee.

Das alles vermag sie aber nur, weil ihre ganze gestaltende Kraft durch die Musik bedingt wird. Man hat von ihr — und ebenso von Marie Gutheil — gemeint, daß sie auch ohne Gesang eine große Schauspielerin hätte werden können; daß ihre hohe, fürstliche Gestalt, ihre skulpturale Gebärde, das der tragischen Maske gleichende Haupt mit den herben Lippen und den leidvoll innig sprechenden Augen die rechten Mittel, ihre ungeheure Vehemenz und die intensive, passionierte Empfindung ihres immer wie durch Nacht und Finsternisse fliehenden, kaum jemals in froher Helle aufleuchtenden Wesens die rechte Bedingung für eine große Tragödin des gesprochenen Wortes sein müßten. Ebenso wie man von der Gutheil glaubte, daß ihr entzückender Mutwille, ihre geistreiche Schelmerei, ihre sprühende Heiterkeit und die geniale, in ernsten und frohen Schicksalen gleiche Unbedingtheit und sichere Bestimmtheit der Charakteristik sie zu einer Komödienspielerin erlesensten Ranges prädestiniert hätten. Beides so falsch wie möglich. Beide versagen sofort, wenn sie nicht auf dem Untergrund der Musik ruhen; wenn nicht die Töne, ihre Stimmung, ihr Rhythmus ihre Gestaltung bedingen, den körperlichen Ausdruck auf den seelischen stimmen helfen.

Wer die Mildenburg in einer ihrer grandiosen Gestaltungen erlebt hat, weiß, daß man es dabei fast vergißt, daß es eine der Musik ist; nicht nur weil die Art ihrer Darstellung, ihre von jähem Erleben durchschütterte Gebärde, die Selbstentäußerung oder besser: die Selbstverwandlung ihres ganzen Wesens in nichts mehr an „Oper" oder „Theater" erinnerte, sondern auch weil ihr Gesang nichts mehr vom „Vortrag" hat, nichts, was das bloße Gedächtnis auch trifft, kein „Aufsagen" von Noten, kein Darbieten von „Melodien": all das, was bei den andern der endgültige Zweck ist, wird bei ihr sekundär, ein Mittel, Schicksale zu entriegeln, durch die Magie der Töne jede dunkle Pforte der Seele aufzusprengen. Nüchterner gesagt: sie singt natürlich auch Melodien, macht crescendi und portamenti, sorgt für die rechte Tongebung, für guten Atem und Registerwechsel;

nur daß sie gar nichts mehr davon weiß, weil sie für jedes dieser crescendi eine Motivierung des dramatischen Ausdrucks gefunden hat; weil sie jeden Ton mit höchster Empfindung belädt, mit aller Angst, allem Jubel, aller Sehnsucht, aller Schmach, die ein königliches Frauenherz durch alle Phasen der Herrlichkeit und der Erbärmlichkeit jagen.

Freilich fiel ihr das leicht. Denn ihre gleich einem kreisenden, vorweltlichen Raubvogel aufsteigende Stimme hatte eine Gewalt, daß sie wie ein Rufen aus mystischen Reichen klang. In ihr lag so viel jungfräulich herbe Kraft, so viel Hoheit, Unschuld und dann wieder süße, demütige Verwirrung, daß man bei der Macht dieses Ausdrucks und dieses Stimmklangs, der wie der einer urzeitlichen Riesenfrau wirkte, gar nicht dessen achtete, wie rein das absolut Musikalische behandelt war; wie scharf die Gesangslinie gezeichnet war, sich hob und senkte und genau dort mündete, wo es die musikalische Kontur verlangte: niemals durch eine Fermate, durch eine falsche Atempause, durch eine ungenaue Betonung oder gar durch willkürliche Zutat entstellt. Und wie beseelt dieser Atem ist, der das — von den meisten ungelöste — Geheimnis allen Gesanges bedeutet, nicht nur in seiner exakten Führung, sondern in dem Gefühl, das mit ihm ausströmt. In diesem Gesang war Lachen und Weinen, waren Wonnen und Wunden, und etwas visionär Ergreifendes, das ebenso in dieser Stimme lag wie in dem erlauchten Schreiten der hohen Gestalt, den seltsam endgültigen, sparsamen, von allem zufälligen Nebenher befreiten, auf die ganz große und vereinfachte Ausdruckslinie stilisierten und dabei vollkommen impulsiven, gesteigert natürlichen Bewegungen, dem wunderbar starken, ungebrochenen, schmerzvoll leuchtenden Blick und der vom Bildhauer Leid gemeißelten herrlich beredten Züge des großen, von schwerer Haarkrone umschlossenen Haupts. Als sie zum erstenmal nach Wien kam und die wenigen Takte des Walkürenrufs gesungen hatte, ging ein Schauer und ein Jubel durchs Haus: solche Töne konnten nur von einem Geschöpf kommen, das hoch in klarer, kühler, helldurchsonnter Luft daheim ist, von Gebirgsbächen umrauscht; einem Elementarwesen, in dessen Gesang Sturm und Wetter laut werden. Aber zu diesen Naturlauten trat

etwas anderes: man sah das Wotanskind zum ersten Male. Bis dahin hatten die besten Brünnhilden nicht mehr gegeben, als die „mutige Maid“, die Heldenreizerin, die ihr heiliges Roß reitet und in wildem Siegesjubel durch die Wolken preschte. Hier war neben alledem zum ersten Male die Verkörperung des göttlichen Wunsches, die ernste Todesverkünderin, die Gottestochter, die ganz Gefühl ist, die erst durch Leid hellsichtig werden muß, jetzt aber ohne Verstehen der Ratschlüsse Wotans nur eines vermag: zu lieben, was er geliebt; und die in ihrem Ungehorsam ein höchstes Gebot erfüllt. Wer während der großen Wotanserzählung ihr blasses, staunendes Antlitz sah, dem spiegelte sich in diesen Zügen die ganze Tragödie des Gottes, weiterlebend und vorschauend wieder. Man erlebte zum erstenmal das Drama Brünnhildens und Wotans, wo man bisher das Sekundärere des Wälsungenpaars im Vordergrunde gesehen hatte. Mit der Isolde der Mildenburg war es ebenso: nicht die busenwogende Heroine, die „losgehende“ Opernsängerin, sondern ein im tiefsten verwundetes, in gebrochenem Stolz und verhehlter Liebe fieberndes Königskind, mit dunklen Künsten wohlvertraut, in den Wahn des Tages verhängnisvoll eingesponnen und dann, wenn dieser Wahn von ihr abfällt, blind und taub gegen die Welt, hocherhobenen Haupts, nur mehr in e i n e m Wissen beseligt, in Frau Minnes Reich schreitend, das keines von dieser Welt ist. Und ihr Fidelio: ganz Weib, mit stählerner Energie ihre Verkleidung wahrend (aber niemals mit all den Mätzchen des „Mannspielens“), in stolzem, für alles andre unempfindlichem Frauenwillen auf das eine Ziel zu; und dann, wenn der Gatte befreit ist, von einer unbeschreiblich zarten, erschauernden Demut andächtig vor dem eigenen Schicksal. Was all diese Gestalten so ungeheuer wahrhaft und zu tragischen Erlebnissen macht, liegt nicht nur in der Größe des Stils, der Ergriffenheit der Künstlerin, die sie vor uns aufrichtet, den großen, ernsten Naturlauten ihrer mächtigen Stimme, in der jetzt mehr leidvolle Erfahrung ruht, während sie früher anders siegreich in ihrer unschuldigen Vehemenz wirkte. Es liegt an zweierlei: daß die Mildenburg im Ton und in der Gestaltung fast niemals ins Übermenschliche greift, sondern die Wahrheit des Lebenstones walten läßt; eines gesteigerten freilich, in be-

deutende Proportionen vergrößert, aber immer in den Reflexen der gleichen Gefühle, die im Frauenschicksal des Alltags erwachen und in unmittelbaren Lauten geäußert werden. Und daß sie in jeder Gebärde, jedem Schritt, jedem Aufleuchten des innigen Blicks, jedem Erstarren der Miene durch die Wahrheit der Musik bedingt ist. Sie setzt alles in Aktion um, was das Orchester verkündet, und nichts als das; trägt nichts hinein, läßt die vollkommenste Harmonie all der Elemente der Darstellung walten, deren Vereinigung Richard Wagner als sein Traum vom Gesamtkunstwerk vorschwebte. Eine Künstlerin von höchstem tragischen Wuchs, in deren Veranlagung alle Möglichkeiten ganz großer Gestaltung vorgebildet waren, der aber dazu noch der doppelte Glücksfall begegnete, zu Beginn ihrer Laufbahn aller Verdorbenheit der Routine zu entgehen und gleich auf die reinste Höhe geleitet zu werden: weil es Gustav Mahler war, der, schon in Hamburg, der jungen Sängerin in ernster Führerschaft die rechten Wege wies; und weil dann Cosima Wagner ihre Hand ergriff und ihr die Geheimnisse der Isolde und der Kundry offenbarte, denen sie bis dahin mehr in der schönen Ahnung ihrer weiblichen Seele als in der lebendigen Erkenntnis eines Schwesternschicksals nahe gekommen war — die wundervollsten Lehrmeister zur Kunst, die seit Wagners Tode gekommen sind und denen es bei der Mildenburg wie bei keiner andern zu zeigen geglückt ist, was es heißt, im Sinne des Meisters zu singen und zu spielen, welche erschütternden Deutsamkeiten die rechte Darstellung seiner Frauengestalten zu enthüllen vermag.

* * *

Was die Mildenburg für die Musiktragödie bedeutete, ist Marie Gutheil-Schoder zunächst für die Komödie geworden; wenn ihr jeder „Einschachtelung“ spottendes Naturell auch bald über all die Begrenzungen und Klassifizierungen hinauswuchs, bis zur Elvira, zur Gluckschen Iphigenie, zu der Hexe Venus, der roten Gred; und wenn auch ihre „Carmen“, mit der sie kam, sofort zeigen mußte, daß sie nichts mit den Carmendarstellungen zu schaffen hatte, die

nach der Lucca gekommen waren, in „Seide zierlich angetan“, herzigen Bonbonnierenbildern gleich, mit den fachgemäßen Koketterien kleiner Dirnenhaftigkeit: während hier, unheimlich bestrickend, die große Dirne da war, der Dämon weiblicher Sexualität, verheerend, abstoßend, lüstern, grausam und schließlich vernichtend, weil all ihre triebhafte Lasterhaftigkeit durch echte Leidenschaft und eine, die zu spät kam, gereinigt wurde, und weil sie lieber den Tod will, als für den ihr gleichgültig gewordenen José, der sie nie besiegen konnte, dieses demütige Gefühl des Besiegtwordenseins zu verleugnen. Und gleich nach dieser Carmen, die sie unter Mahlers Führung gezeigt hatte, huschte ihre Frau Fluth über die Bühne: in sprühendem Gelächter, in dem hellen Mutwillen und der launigen, leichtsinnigen, untugendhaften Schabernack treibenden Fröhlichkeit einer verführerisch heiteren, klugen und übermütigen Frau, die ihrer Tugend, ihrer gefestigten Treue und ihrer Erkenntnis des schweren Sinns der wahren Ehe sicher ist und sich in dieser Gefühlssicherheit um so ungebundener dem Komödienspiel überlassen kann, das sie mit dem eifersüchtigen Gatten und dem geilen Dickwanst treibt. Wirklich eine jener unter einem tanzenden Stern geborenen Shakespearefrauen mit dem gefährlich lockenden, gütig listigen und frohen Lächeln, der herzlichen, ein bißchen schadenfrohen Anmut und Ausgelassenheit, die gern mit männlicher Eitelkeit und Schwäche ein bißchen Fangball spielt. Und dann wieder ihre Elvira, ganz Hoheit und Schmerz, trotz ihrer Verfolgung des Verführers ganz Würde, in den leidvollen Bann einer verderblichen Liebe verstrickt, immer wieder entzaubert und vernichtet und immer wieder ihrem sehnsuchtsschweren Gefühl unterliegend. Ihre Iphigenie, das holdseligste Mädchenbild, von keuschester Reinheit, in lieblicher Opferbereitschaft und zart trauriger Liebe zu dem strahlenden Götterliebling Achill; von einer unbeschreiblichen Bildhaftigkeit dazu —: wenn sie mit der Klytemnästra-Mildenburg auf der Bühne stand, war es wahrhaft griechische Bildnerkunst, in lebenden Körpern ausgedrückt, atmende Praxitelesgestalten, in ernster Anmut bewegte Vasenreliefs, bei denen es nicht befremdete, daß sie auch sangen, weil, wie sie es taten, in Tönen wiederum der gleiche, edel verhaltene, gebändigte Ausdruck

war, den das Auge empfangen hatte; ungeheure Schicksale, zu milder, statuenhaft ruhiger Schönheit geworden. Und dann wieder ihr Cherubin: zum ersten Male keine Soubrette in Pagenkleidern, überhaupt nichts mehr von verkleideter Weiblichkeit; knabenhafte Ritterlichkeit mit allen bangen und tollen, zärtlich schwärmerischen und ein bißchen lächerlichen Empfindungen und Äußerungen der Pubertät; von süßen, erotischen Träumen verwirrt, die herbe Stimme in flackernder Sehnsucht bebend, jeder Takt der Musik wie drängende Knospen im Frühling wirkend, schwellend in ängstlichem Verlangen — und all das vereint mit der angeborenen, schlanken Eleganz eines adeligen Knaben, der heftigen Grazie der Gebärde, dem gezügelten, chevaleresken Gang eines jungen Kavaliers, der schüchternen Frivolität und der kecken Aufrichtigkeit eines verwöhnten Kindes. Vom Gesang nicht zu sprechen, dessen musikalische Feinarbeit in dieser wie in allen unter Mahler gestalteten Szenierungen von selbstverständlicher Voraussetzung war, und der gerade hier all die Subtilitäten dieser Darstellung und Mozarts Pointen in Tönen zu einer Einheit verband, bei der nicht mehr zu entscheiden war, was im Anfang war: Musik oder Spiel, Wort oder Gebärde. Weil alles, einander gegenseitig bedingend, ineinandergriff.

Man mochte sie zuerst gar nicht, als sie nach Wien kam. Schon deshalb, weil sie sich sofort in den Verdacht der Intelligenz brachte: sie vermaß sich, längst vertraute Gestalten ganz anders zu zeigen, menschlich bewegt, nicht von den Stimmbändern aus, sondern vom Kopf und Herzen gelenkt, in geistreich erschauten, an bedeutsamer Stelle gezeigten psychologischen Zügen enthüllt. Man witterte irgendwelche kühle, rechnende Klugheit, die musivisch Detail an Detail setzt; und irrte sich: weil hier der Geist gar nicht so stark waltete, als ein unbeirrbar sicherer Instinkt, ein sehr reiner Frauenwille und dazu eine merkwürdige Gabe für das Bildmäßige und für malerischen Stil: in jeder Rolle sieht die Gutheil so aus, wie der größte Maler jener Epoche, der die von ihr offenbarte Gestalt angehört, diese Gestalt gemalt hätte. All das aber war den Leuten eher unbehaglich; ihnen war die Familienblattcarmen, die Marionettenelvira, der „Hosenrollen“-Cherubin gemäßer, die sie gewohnt waren und über sie

nicht erst nachzudenken brauchten, um so weniger, als menschlich-psychologische Motivierung in den Opern, wo man doch nur „schön singen“ hören und eine „reiche Ausstattung“ sehen wollte (und will), doch eigentlich ganz überflüssig ist. Weshalb Künstler wie die Gutheil niemals im schlechten Sinn „beliebt“ werden, so wenig es Kainz war; sie machen es den andern zu wenig bequem und müssen deshalb ihre Hörer, die niemals spüren wollen, daß sie doch die Schwächeren sind und die sich deshalb von vornherein zu geistigem Zweikampf und Widerstand rüsten, jedesmal neu erobern. Dazu kommt, daß das Wiener Publikum zunächst mit ihrer Stimme nichts anzufangen wußte, die so ganz anders war, als die voll blühenden, durchaus sinnlichen „schönen Stimmen“, die man gewohnt war und die nichts anderes als eben nur schön waren: will sagen, nur dem rein Gesanglichen dienstbar, in keinerlei seelischen Spannungen vibrierend, von keinem frohen oder schweren Erleben gefärbt. Man erkannte erst langsam die ganz außerordentliche Gesangskultur, von der die sehr unsüßliche, eher herbe als sentimentale Stimme der Gutheil gemeistert wurde, erkannte erst langsam, daß es vor allem genau die Stimme war, die ihrem reizvoll spröden, festen, in leuchtender Heiterkeit und in schmerzlichen Bitternissen gleich starken Wesen durchaus gemäß war, und daß nur diese schlanken, zuchtvollen Töne es vertrugen, derart mit volldeutigem Ausdruck beladen zu werden, ohne in ungefüge, die Gesangslinie verdickende Akzente zu geraten. Es konnte kein größeres Entzücken geben, als wenn ihre wundervolle widerspenstige Katharina, sofort von Liebe zu Petruchios Kraft getroffen, sich in hochmütiger, unbeugsamer Mädchenhaftigkeit gegen den Zwang des Werbers und gegen den stärkeren ihres Gefühls wehrte, um schließlich in demutvoller und doch stolzer Selbstüberwindung zu unterliegen; wenn es nicht das war, diese scheinbar von allen Hemmungen der Technik, der Gedächtnistücken, der musikalisch genauen Einstellung befreite Gestaltung nun noch einmal in Mahlers Orchester wie in einem magischen Spiegel zu erblicken. Wie Mahler, nebenbei gesagt, gerade in solchen Werken das Orchester deklamieren, ja skandieren ließ, wie er musikalisch-dichterisch interpunktierte, Fragezeichen, Ausrufungszeichen, Gedankenstriche anbrachte, und dann wieder all diese blitzen-

den Details verhuschen, die bloße Wirklichkeit schweigen ließ, um breit und innig nur mehr Musik walten zu lassen: das war in seiner ganz unausgeklügelten Lebendigkeit, in der geistreichen Durchsichtigkeit des dramatischen Wortes, in den Finessen des beschwingten Komödientons etwas so Unvergleichliches, stilistisch Einzigartiges, wie man es bis dahin kaum gekannt hat. Neuerdings soll Gustav Brecher es sein, der sich etwas von dieser Lustspiel-Stilart zu eigen gemacht hat.

Neben diesen beiden großen Künstlerinnen stehen einige Sänger von stärkster Wesenheit. Friedrich Weidemann, Erik Schmedes, Richard Mayr vor allen. Wenn ihre Art nicht so eingehend erzählt wird wie bei den beiden Frauen, so geschieht dies nicht aus Wertungsgründen, sondern weil vieles, was eben vorhin gesagt wurde, auch für die Sonderheit dieser — und einiger andrer— Künstler der Mahlerzeit gilt und weil es sich hier schließlich weniger um die einzelnen Erscheinungen handelt, als um ein Bild der Art zu geben, wie in jener Zeit die großen Werke dargestellt worden sind. Schließen wir also den Kreis durch einige Bemerkungen über die drei genannten Sänger, fügen ein paar Momentaufnahmen der wichtigsten Künstler bei, die sich jenen vollendend anschlossen, und kehren zu der Entwicklungsphase der Operndarstellung bis zu jenem 21. Februar 1903 zurück, an dem Mahlers „Tristan“ die Zeit eines neuen Bühnenstils einläutete.

Friedrich Weidemann: der Deutsche an sich; einer, dem man es ansieht, wie eng und lästig ihm das Kleid unsrer Zeit ist und daß er sich nur in einem Tierfell oder doch wenigstens in der weiten, faltigen Tracht des Mittelalters wohlfühlen konnte; irgendeine Waffe zum Losschlagen an der Seite, Schwert oder Knüppel, gleichviel, wenn es nur der fremde Schädel spürt. Ein Eindruck, der sich freilich bei näherem Zusehen ändert: man fühlt dann plötzlich bei aller Kraft, Herzlichkeit und tapferem Zorn eine merkwürdige stille, ernste Geistigkeit, ein Insichschauen in schweren, von Zweifeln bedrängten Stunden, nicht den Unband germanischer Lustigkeit, sondern die Gabe des guten Lächelns, der innerlich gebändigten Heiterkeit eines kraftvoll Überwindenden. Von alledem haben Weidemanns höchste Gestalten, sein Sachs und sein Wotan, ihre wunderbare Geschlossen-

heit und ihr so ganz deutsches Wesen. Sein Hans Sachs ist eine der herrlichsten Gestalten, die die deutsche Bühne hat: milde und reif, kreuzbrav ohne Kleinbürgerlichkeit, ein treuer Meister im Schustern und Dichten, von weiser, wissender Heiterkeit, in der, noch leise blutend, das Leid seines Lebens zittert; markig, fest und überlegen, ein Mensch von ganzem Wuchs, im lieben Schimmer des Dichtertums und in herrlicher Demut vor der Heraufkunft wahrer neuer Größe. Und ein Übermensch von ganzem Wuchs ist sein Wotan; der erste, der das tragische Verhängnis des machtverstrickten Gottes ganz zu gestalten weiß, der die große Erzählung im zweiten Walkürenakt aus der bis dahin immer gefürchteten Langeweile zu erregtem Miterleben gebracht hat, zu einem erschütternden, in der Macht des Eindrucks nur noch in dem gewaltig zärtlichen Abschied des Schlusses gesteigerten Bekenntnis des Genies, das Höchstes gewagt hat, ohne ganz die Kraft zur Wahrheit und zur Selbstlosigkeit zu haben, und nun das Spiel verloren geben, sein Echtestes verleugnen, sein Werk der Niedrigkeit zuschleudern muß. Wer diese Szene je von Weidemann und der Mildenburg erlebt hat, weiß seither, was es mit Wagners „Längen" auf sich hat, die nicht nur sofort schwinden, sondern der bewegtesten und entzücktesten Anteilnahme weichen, wenn das bisher als toter Punkt Empfundene den rechten, belebenden, im dramatischen Sinn durchbildenden Künstler trifft. Wobei noch zu sagen ist, daß Weidemann sich selber oft um Wirkungen bringt; durch die Flachheit der hohen Töne seiner sonst so männlich kernigen Stimme, in der alle guten Dinge der Deutschen mitschwingen: Wahrhaftigkeit, herzhafte Andacht, träumerische Sehnsucht, kraftvolle Heiterkeit; aber eine bel canto-Stimme ist es nicht. So wunderbar ausdrucksvoll, vornehm und rein in der Gesangslinie seine Wiedergabe des Almaviva auch sonst ist, den er auch mit höchster Noblesse spielt, vielleicht sogar zu sehr, — nicht so ganz der etwas tückische und lüsterne Grandseigneur als ein adelig denkender und fühlender, wenn auch seinen Trieben sehr unbefangen folgender hoher Herr. Und ebenso außerordentlich ist sein Pizarro, ganz vom Theaterintriganten abgerückt, eine Bestie, kein Reptil; ein brutaler und dabei geschmeidiger Hofmann, der sich, vielleicht sogar halb wider Willen,

zu tief in Intrigen eingelassen hat, die ihn jetzt schonungslos auf seinem grausam blutigen Weg weitertreiben. So spielt und singt ihn Weidemann: in roter Hoftracht (die an sich symbolisch wirkt), wie ein von unsichtbarer Hand Weitergestoßener, keuchend, mißtrauisch, voll Angst, voll herrischer Tyrannei gegen Untergebene — und schließlich fast wie befreit, wenn doch das Verhängnis über ihn hereinbricht, und ohne feige Ausflüchte stolz in sein Schicksal ergeben. Daneben aber wieder die unheimliche Dämonie des Nachtwunderers in Pfitzners „Rose"; dumpf grollend in der Stimme, ein furchtbares albisches Wesen, dem Metall in den Adern rinnt, dem ein glutroter Rubin an der Stelle des Herzens sitzen mag, stiernackig, mit wild zugreifenden Händen, ein lebendig gewordenes Stück Berg, gleißend und glimmend in Edelsteinschmuck, die lichthassenden Augen tagesblind, in entsetzlicher Gier Minneleidens Gestalt verzehrend, in wütendem Hohn nach Siegnots Blut verlangend — und all das nicht nur im körperlichen Ausdruck und in der Mimik der wie aus Stein gehauenen Fratze, sondern in jedem Wort, jedem Akzent des Gesanges in vollkommener, märchenhaft grauenvoller Gestaltung. Die Kehrseite freilich: sein völliges Versagen als Don Juan, für den er zu schwer, zu unromanisch, zu wenig leichtsinnig in erobernder Ritterlichkeit, mit einem Worte zu deutsch ist; die elegante Tücke und Frivolität fehlt ihm ganz. Deshalb war er ein prachtvoller Petruchio; die verwegene Abenteurerlust und die famose Anständigkeit, die doch im Grunde dieses Raufbolds und Liebebolds steckt, sind seiner Art durchaus gemäß, der wieder die phantastische Romantik mangelt, die Theodor Reichmann zum Herrscher in der blassen Schmerzenswelt des Holländers und des Heiling und die seinen gespenstigen Nachtmahr Ruthwen im „Vampyr" zu einer unvergeßlichen Gestalt machte.

Das Wichtigste der Musik steht nicht in den Noten, hat Mahler gesagt; und das Wichtigste einer Dichtergestalt steht nicht in der Rolle. All diese Künstler holen ihr Eigenstes, ihr Unwiederbringliches zwischen den Zeilen der Dichtung und der Partitur heraus, wie es vor ihnen die Lucca, Winkelmann und Reichmann vermochten. Erik Schmedes vermag es ebenso. Seit Niemann und Winkel-

mann war kein Lohengrin und kein Siegfried weniger „Tenor“ als er. Er hat die volle Unmittelbarkeit des Herzenstons; ist einer der ganz wenigen, denen man es glaubt, daß sie aus Glanz und Wonne herkommen und nicht aus der Sängergarderobe; auf dessen Heldengestalten ein Schimmer der Sage ruht und dessen kraftvolle Unverdorbenheit und Unschuld sofort überzeugen. Zumal sein junger Siegfried ist — und war es noch hinreißender in früheren Jahren — wirklich der Märchenknabe, der Bursch, der auszog das Fürchten zu lernen, das lachende Waldkind, dessen strotzender Kraft man es augenblicklich zutraut, daß er Bären zäumt, Nothung neu schmiedet, den Drachen erschlägt, den alten Gott wegfegt und durchs Feuer schreitet. Die helle, frohe Kindlichkeit, das Naturwesenhafte seines Siegfried habe ich bei keinem zweiten erlebt; auch in Bayreuth nicht; von keinem andern den Ton gehört, mit dem er, unter dem Baume liegend, seine einsame, liebesverlangende Sehnsucht ins Weite fliegen läßt: „Ach möcht' ich Sohn meine Mutter sehn!“; mit dem er, erschauernd vor dem Mysterium der Weiblichkeit, vor der schlummernden Brünnhilde zurückweicht: „im Schlafe liegt eine Frau, die hat mich das Fürchten gelehrt“; von keinem bei den mächtig aufstrahlenden Schmiedeliedern so unmittelbar die Empfindung gehabt, die Entstehung eines Volksliedes, eines aus fröhlicher Arbeit geborenen Gesangs zu erleben. Die reine Herzenseinfalt, das Knabenhafte seines Wesens, dazu die herbe, ungeschniegelte Jünglingsschönheit des trotzigen blonden Kopfes und der hohen, schlanken, vom Bewußtsein überlegener Kraft beherrschten Gestalt, haben diesen Siegfried zu einer so lichten, liebenswerten Erfüllung des Wagnerschen „lustigen Helden“ gemacht, daß jeder, der ihn sah, etwas darum gegeben hätte, wenn der Meister ihn noch erlebt hätte. Dabei ist sein Gesang rein technisch niemals einwandfrei gewesen; seine große, von ernstem, ganz unsentimentalem Gefühl und männlich keuscher Wärme erfüllte Stimme hat oft etwas Rauhes und Ungefüges; und doch vermag er Zartheiten, wie sie der kultivierteste „Nursänger“ kaum jemals ausdrücken kann. Auch dort, wo sich ihm die letzten Geheimnisse versagen, im dritten Tristanakt, in den Momenten nach Brünnhildens

Erweckung, in denen in dem unerfahrenen Knaben der Geist des Mannes laut wird und in denen er einen Augenblick lang dem Rätsel des Lebens ins Auge blickt, in Tannhäusers rasenden Exaltationen, oder in Gestalten wie der des Siegmund, auf denen ein Todesschatten ruht, wird er selbst dann menschlich wirksam sein, wenn sein eigenes Wesen dem darzustellenden nicht ganz gemäß ist: weil er es niemals darstellen wird, sondern lieber alles Eigene schweigen und den Wort- und Tondichter allein sprechen läßt. Es wird vielleicht etwas fehlen, das Schauspielerische nämlich, das dann plötzlich verstummt; aber es wird niemals ein unechter Ton laut werden und niemals eine bloße Maske sichtbar. Ein Zuwenig mag vorkommen und wird doch, eben durch diese Reinheit ehrlichster Künstlerschaft und durch das sonnenhelle Naturell des Künstlers, inniger wirksam sein als das aufgeklebte Zuviel der andern; ein Wesensfremdes wird nie bei ihm zu spüren sein, und dadurch vermag er es, Gestalten nahezukommen, die sonst eigentlich gar nicht die seinen wären: Loge, Tannhäuser, Tristan, Florestan — die drei letzten von Winkelmann vielleicht erschütternder, schon durch den merkwürdigen Ton seiner schluchzenden Stimme und durch die stolze, reine, stets wie im Schatten schwerer Schicksale stehende erlauchte Erscheinung; aber selbst von ihm, der viel mehr von ihrem wahren Wesen hatte, nicht so kraftvoll aufgerichtet in ihrer adeligen Männlichkeit, in ekstatisch entschlossener der eine, in hellsichtig gewordener, durch alles Leid zur Befreiung schreitender der andere, in unbeugsam duldender, seiner Sache hingegebener der dritte. Dieses künstlerische Vermögen, die wahre Gestalt auch dann sichtbar machen zu können, wo sie mit dem Darsteller keine Gemeinsamkeiten mehr hat — auch jene nicht mehr, in die die schauspielerische Verwandelbarkeit reicht — und einzig dadurch, daß in solchen Momenten nur der Dichter das Wort führt, der Darsteller und seine mimischen Mittel schweigen, die Illusion bewahrt bleibt (weil im Zuschauer das Wesen des Interpreten doch weiterschwingt) — dieses Vermögen und sein Geheimnis hat Mahler seine Künstler gelehrt und hat sie dadurch zu Wirkungen unerhörter Art geführt, wo bei anderen nur die der plötzlichen Unechtheit, des Mummenschanzes,

der verstellten Stimme und der verstellten Seele da war. Hier hörte eben die Verstellung auf; aber möglich war es freilich nur dann, wenn die Natur des Künstlers stark genug war, um durch ihr bloßes Vorhandensein über die bloß durch die Vermittlung der Dichterzeichen ohne wirkliche schauspielerische Funktion ausgefüllten Stellen, über diese Pausen des rein Darstellerischen hinwegzuhelfen, die ja natürlich dem Gesangskünstler durch die Musik ganz anders erleichtert werden als dem Sprechkünstler.

Bei Richard Mayr trat dieser Prozeß sehr oft ein. Er ist und war eigentlich niemals ein Schauspieler; aber sein Gesang erhob den Ausdruck derartig zur Potenz, daß man das Mimische fast nicht mehr vermißte, zumal die von ihm verkörperten Gestalten zumeist der lebhaften Aktion entraten durften, wenn nicht gar mußten: König Heinrich, Landgraf Hermann, Hunding, Marke, Fasolt, Sarastro bedürfen keiner scharfen Charakterisierungskunst und würden sie gar nicht vertragen, und es spricht für den rastlosen Künstlertrieb des prachtvollen Sängers, daß er nicht nur Leporellos verschmitzten Humor (der ihm sehr gemäß ist), sondern auch die fahle, gierige, neidische Albengestalt Hagens immer glaubwürdiger zu machen vermag. Er könnte es, durch allzu massive Körperlichkeit an lebhaft treffender Bewegung oft gehindert, trotzalledem nicht, wenn nicht sein seelischer Reichtum jeden Ton seiner wunderbar warmen, groß und voll hinflutenden Stimme mit dem unfehlbarsten Ausdruck zu beschenken vermöchte; eine Stimme von unbeschreiblicher Wärme, von der milden, glänzenden Fülle weicher Posaunenklänge, ein großes Herz, das ganz Klang geworden ist. Aber eine Stimme schildern wollen, heißt nicht weniger, als einen Sonnenstrahl als Leiter zu benutzen oder Blumenduft ins Schmetterlingsnetz einzufangen. Um so schwerer, über einen der größten Künstler der Mahlerzeit — und zu aller Freude auch noch der unseren — Formulierendes auszusagen; eben weil er ganz Stimme war; wenn auch nicht im Sinne jener bloßen „Stimmbesitzer", die die eben geschilderten Künstler gern als „die Intelligenz" verspotteten, in dem heimlichen Neidgefühl, trotz ihrer Schwelltöne, ihrer blendenden hohen C-Raketen, ihrer Triller und Falsetts in keinem Moment

die überwältigende Erschütterung bewirkt zu haben, die jeder jener großen Gesangsdarsteller zu lösen vermag. Aber Richard Mayr wirkt wohl durch den unbeschreiblichen Klang seiner herrlich strömenden Stimme, in der Seele und nichts als Seele laut wird; niemals durch Gesangskünste, immer nur durch den intensivsten emotionellen Ausdruck und durch lauterste Herzenswahrheit. So hat er den König Marke für uns entdeckt. Die bisher verrufene, als lähmendster Langeweile-Verbreiter gemiedene Figur des betrogenen Fürsten enthüllte sich plötzlich als die ergreifendste, die Richard Wagner je geschaffen hat; keine Spur von der leisen Lächerlichkeit des hintergangenen alten Mannes, von der lästigen Behelligung durch die Privatangelegenheiten eines unvorsichtigen „müden Königs“: ein Schicksal wurde entschleiert, die unsagbar rührende, hoheitsvolle, von erlauchter Zartheit beseelte, wahrhaft königliche Gestalt des gütigsten, verstehenden, selbstlosesten Menschen, der vor dem Unbegreiflichen steht, daß er um das bestohlen wurde, was er nie für sich begehrte, dem Treue und Vertrauen besudelt wurden, und der es doch ahnt, daß das Wappenschild seiner Ehre nicht durch Tristan, sondern durch den Verräter befleckt wurde, der ihn trieb, „den Freund zu beschleichen“. Die Kunst Richard Mayrs bewegt sich in weiten Grenzen: Gurnemanz und der Baron Ochs von Lerchenau, sein unbeschreiblich liebenswürdiger, gütig greisenhafter Barbier von Bagdad, der Minister im „Fidelio“ (bei dessen Worten jedem die Tränen ins Auge schießen, unwiderstehlich) und der durstige Fagottist in Bittners „Musikant“ bezeichnen ihre Pole; sein verschlagen-humoristischer Leporello, sein beweglich-listiger Figaro stehen in der Mitte; König Markes Klage aber ist das Höchste seines Wesens und ist durch ihn zu einer Offenbarung wunderbarster menschlicher Hoheit und schmerzvollster Güte, ist aus der gefürchteten Litanei eines schwachsinnigen Greises, wie sie bis dahin verständnis- und herzlos nur gerade den Notenwerten entsprechend gesungen wurde, zur ersten Erfüllung der dichterischen Idee des Meisters und dadurch für uns ein Zuwachs an seelischem Besitz geworden.

Wer aber den jungen Sänger in seiner ersten Zeit gehört hat,

ungeschickt, wahllos mit den überschwemmenden Tönen seiner emphatischen Stimme schaltend, dem Wesentlichen des Ausdrucks recht ahnungslos gegenüberstehend, der ermißt auch, was es für ihn bedeutet hat, mit Mahler zu arbeiten, und spürt das Wesen des Meisters in jeder seiner Gestaltungen. Wenn ich von den Künstlern, die am entscheidensten an Mahlers Opernreform mitarbeiteten, mit einer Ausführlichkeit erzähle, die manchem unangebracht scheinen mag, so meine ich doch, dies nicht erst erklären zu müssen; nicht nur, weil ihr Wesen gezeigt werden sollte und wie anders es ist, als das der bedeutenden Sänger jener Jahre, die den Taten Mahlers vorangingen, sondern vor allem, weil ich bei ihrer Schilderung doch immer nur von ihm spreche, der sich in all diesen Künstlerseelen spiegelt, sie umformt, sie befeuert und erst zu ihrem wahren Selbst gebracht hat. Das bedeutet für keinen eine Schmälerung; sie wären auch ohne ihn Künstler hohen Rangs geworden; aber ihr Außerordentliches, ihr Offenbarendes, die Art ihrer Arbeit, ihrer künstlerischen Zucht und die ihres ganz opernfernen, nur auf dramatische Identität gestellten Stiles hat doch Gustav Mahler in ihnen erweckt oder doch in ihnen vollendet. Deshalb durfte ich von all diesen ungemeinen Gesangsdarstellern eingehender sprechen; weil ich an ihnen doch wieder nur Mahlers großes Wesen zeige und nebenbei auch, weil ich in ihren Gestaltungen auch gleich Mahlers Forderungen und die Art bekräftige, wie er diese Gestalten gesehen hat und ihre Verkörperung durchsetzte.

Neben diesen fünf Künstlern, die am reinsten das erfüllten, was Mahler vom Opernschauspieler verlangte, steht eine große Reihe anderer, deren schönes und liebenswertes Wesen sich von ihm aufs vollendetste in sein Interpretationswerk einstimmen ließ und deren Eigenart sich auf das glücklichste seinem Willen hingab. Es hieße ins Ungemessene geraten, wenn ich jeden von ihnen hier porträtieren wollte, ebenso wie die anderen, die seiner Art weniger gemäß waren, die in ihrem (freilich oft berückenden, aber immer ungeistigen) bloß schönen Singen mehr an frühere Zeiten erinnerten und die dabei doch anders waren, weil auch sie sich dem Hauch seines Geistes, dem Zwang seines Willens nicht ganz entziehen

konnten. Ich will hier, aus Gründen, die begreiflich sind, nicht in Gruppen scheiden, will nur den markantesten Gestalten einen kurzen Steckbrief mitgeben und gleich hier dem sicher zu erwartenden Vorwurf, daß in diesen Blättern allzu einseitig der Schilderung bestimmter Sänger Raum gegeben, während anderer, viel „beliebterer", vielleicht sogar ebenso bedeutender, nur mit wenigen knappen Worten gedacht worden sei, mit der Antwort begegnen, daß es sich hier nicht um die Wertung des einzelnen an sich, sondern nur in ihrer Beziehung auf eine bestimmte Sache handeln mußte. Gewiß, einseitig; denn was außerhalb der hier behandelten Probleme liegt, und mag es noch so vollendet einen Typus andrer Art verkörpern, gehört nicht hierher.

Ich habe also noch von Leopold Demuth zu erzählen, dem idealen Interpreten Verdischer Menschen, viel zu bürgerlich, um bis zum Wotan oder Sachs zu gelangen, aber in seiner herrlichen Gesangskunst und der nobilitá seiner wahrhaft berauschenden, klaren und warm sprechenden Stimme in allen Gestalten mittlerer Regionen von überredender Schönheit — und ebenso oft von betrübender Ungeistigkeit. Ein italienischer Kehlkopf und ein Bourgeoisherz. Die reinste Gesangslinie, die vornehmste Tonbildung, die edelste Gliederung des Vortrags — aber allzu „tugendhaft", ohne Dämon, ohne das Zigeunertum des echten Komödianten; ein Höchstmaß an Wohllaut der Stimme, ein menschlich braves Mittelmaß der Gestaltung. Habe von Bertha Förster-Lauterer zu sprechen, die von der holdesten Poesie umschimmert war, deren Sieglinde, Elsa, Eva den reinsten Zauber süßer Mädchenhaftigkeit ausstrahlten; echtes Theaterblut, durch einen Tropfen reizvollster Melancholie gebändigt, von schönster Wahrhaftigkeit und Innigkeit des gesanglichen Ausdrucks, dem freilich keine gefestigte Gesangskultur zu Hilfe kam: die Stimme, voll, blühend, weich, begann frühzeitig zu flackern, und fast unmerklich rückte diese liebliche Erscheinung in den Schatten der Vergessenheit. Und habe noch zu erzählen: von Leo Slezak, dem froh hinbrausende Jugend zu Gestaltungen anziehendster Art, zum Walter Stolzing, zum Raoul, zum Rodolphe der „Bohème", dem Jules in Charpentiers „Louise" führte, entzückende

Jünglinge, die mit der wundervollsten Tenorstimme sangen, die man je gehört hat: man hüllte sich in ihre warmen, wohligen Töne wie in einen weichen Mantel, ließ sich wie auf Wellen von ihnen ins Traumland tragen. Auch ohne das gefestigte Fundament erziehlicher Bildung hätte sich die von aller Kunsterkenntnis ferne, aber gesunde und natürliche Intelligenz des Singens zu wertvoller Eingliederung in ein stilvolles Ensemble führen lassen, wenn er sich willig einer strengen wegweisenden Hand überlassen und in der Zucht gemeinsamer Arbeit geblieben wäre; so aber verführte ihn materielle Lockung zu der Unstetheit des Gastspielsängers; mit den Angeboten, zu denen die Agenten für so seltene und betörende Stimmittel stets bereit sind, konnte die Hofoper nicht Schritt halten; er hielt zwar aus, bis Mahler ging, aber dann entführte auch ihn Amerika, und eine der schönsten Hoffnungen unserer Gesangsbühne ist vorzeitig erloschen. Von Selma Kurz, mit der es seltsam ergangen ist; ihrer Stimme nach, vielleicht der schönsten, die die deutsche Oper heute hat, wäre sie berufen gewesen, im Mittelpunkt der Aufführungen Mahlers zu stehen, aber ihre mangelnde plastische Kraft versagte es ihr, wirkliche, atmende Menschen hinzustellen, ihre Musikalität war nicht von der Art, daß sie in den Klängen eines Werks seelische Offenbarungen, die Verkündigung von Schicksalen zu erfühlen vermochte, und ihre etwas passive Natur brachte es mit sich, daß sie nach starken Eindrücken, die sie in schwermütig leidenden, unaktiven Gestalten (wie Mignon) übte, ganz ins rein ornamentale Musizieren geriet, als meisterliche und bei höchstem Wohlklang doch virtuose Koloratursängerin gerade das wurde, was so sehr gegen Mahlers Sinn ging: ein „Liebling" in der Bedeutung früherer Zeit und nach seinem Scheiden sogar ein Star[1]). — Und schließlich von Wilhelm Hesch, dem gewaltigen Bassisten, in dessen schwarzer Stimme das weichste Herz schlug, ein famoser Charakter-

[1]) Es gebührt sich anzumerken, daß sich jetzt eine merkwürdige Wandlung der Sängerin vollzieht, die trotz ihrer glanzvollen Gaben an Mahlers Reformwerk keinen Teil haben konnte und gerade in jüngster Zeit, offenbar innerlich auferweckt durch Mutterglück, Töne von schlichtester Beseelung und — bei aller unveränderten Bravour des Ziergesanges — von rührender Herzlichkeit findet.

spieler, einer der wenigen, denen Akzente ergreifender Tragik und prachtvollen Humors gelangen, gleich groß im Ausdruck hilfloser Greisenhaftigkeit (Kerkermeister in Dalibor), dummpfiffiger Bauernschlauheit (Kezal in der verkauften Braut), prankenhaft umklammender Dämonie (Kaspar im Freischütz) und wieder gemütvoll beschränkter Hausväterlichkeit (Rocco in Fidelio) — dazu ein wahrhafter Sänger, kein Tönedeklamator, manchmal ein bißchen in den „Bellerton" hineingeratend, um dann gleich wieder in die rechte beredte „Herzensweis" zu kommen; leider durch tückisches Leiden früh zerbrochen und allzubald dahingerafft. Ebenso der wackere Anton Moser, ein Sänger von echter Musikalität, mit guten schauspielerischen Gaben, von reizend offenem Wesen, gar nicht genial, aber das Sinnbild der Tüchtigkeit; als Episodist mit bestem Geschmack das Richtige treffend, niemals überraschend, immer eine komplette Figur, im Gesang von angenehmster Noblesse — und auch durch frühzeitigen Tod abberufen. Hans Breuer, der unübertreffliche Bayreuther Mime, auch in seinen anderen Gestalten leicht in den Zwergenton verfallend, aber ein zuverlässiger und scharfer Charakteristiker; Hermine Kittel, mit einer Altstimme von edelstem Violaklang und einer Erscheinung von sanftem Adel begabt, die ihre Brangäne zu einer Figur von inniger Magdlichkeit machte, auch sonst — sogar in humoristischer Karikatur (Marzellina) — ein wirkliches Bühnentalent, aber durch eine gewisse fatalistische Trägheit an wahrhafter Entwicklung gehindert; Madame Cahier, eine Fürstin des Kunstgesanges, über alle Maßen berückend in der erlesenen Vornehmheit des Vortrags, in der Darstellung allzusehr auf ladylike Distanz bedacht; Alexander Haydter, die vielseitigste Begabung, unfehlbar die rechten Konturen ziehend, keine unvergeßliche Persönlichkeit, aber in Gesang und Spiel die Treffsicherheit selbst und innerhalb der weitesten Grenzen: Alberich, Beckmesser, den Komthur im Don Juan, den Doktor Bartolo und viele andere ganz disparate Figuren bringt er mit geschickter Wandlungsfähigkeit und fleißiger Detailkunst. Und all die vielen andern Helfer am Werk dazu, Georg Maikl, dem die unpersönlichen Träger des schönen Belcanto tadellos gelingen, Arthur Preuß, der gern übertreibt, aber

mit den wenigen Takten des Hirten im Tristan („Was hat's mit unserm Herrn“) durch den Klang seiner warmen, herzensbewegten Stimme jedem das Wasser in die Augen treibt, Hubert Leuer, der als David zeigte, wie ein Lehrbub vollkommen sein kann, ein hochaufgeschossener, eckiger, genäschiger, herzenstreuer kleiner Wichtigmacher, aber trotz reicher Gaben an diese Mustergestaltung nicht mehr herankam; Berta Kiurina mit ihrer quellklaren, quellkühlen Stimme und ihrem geschmeidigen Anpassungsvermögen, Elise Elizza, die vollendete Beherrscherin reiner Gesangskunst, Bella Paalen, die damals als blutjunge Altistin ins Haus kam, Laura Hilgermann, deren üppiger Mezzosopran und deren passioniertes Temperament eine unvergeßliche Sieglinde erleben ließen, Lucy Weidt mit ihrem stolzen, heroischen Sopran und ihrem famosen Theaterinstinkt, an guten Beispielen wachsend und doch innerlich nicht anteilvoll genug, um den ihr eigenen Menschen spüren zu machen, — und eine ganze Reihe von Sängern und Sängerinnen dazu, von denen nichts auszusagen wäre, was nicht eben von irgendeinem der andern gemeldet worden wäre, und in deren Kunstübung sich doch, wie in der all der Großen und Kleinen, von denen ich sprach, Mahlers schöpferisches Wesen ausdrückte, das auch dem Vertreter der umfangärmsten Partie irgendein Eigenes abgewann, das nicht nur jedem den rechten Platz wies, sondern alle in die rechten Beziehungen brachte, jeden bedeutsam einordnete, zum dienenden Glied des Ganzen machte, aus jedem das Höchste seiner Fähigkeit hervortrieb, ihre Tugenden und Fehler zu positiven dramatischen Werten nutzte, alle einheitlich aufeinander einstimmte und jeden derart ins Licht stellte, daß seine Art als wesenhaft und in singulärer Evidenz wirkte. Es gab plötzlich keine unwichtigen Rollen mehr; jeder hatte sein eigenes Gesicht, weil jedem die Wichtigkeit der unscheinbarsten Episode im Zusammenhang des Ganzen klar wurde. Vergleicht man gerade die Träger der kleinen Rollen dieser Zeit mit denen vergangener Jahre, so wird der Niveau-Unterschied doppelt deutlich. Der Alberich und Telramund, der Hunding, denen man in den Zeiten Jahns manchmal mit erschrecktem Gelächter begegnen konnte, wären unter Mahler nicht eine Probe lang

auf der Bühne gelassen worden; von den Episodisten gar nicht zu reden, die erst jetzt in ihrer dramatisch motivierten, organisch in die Szene eingestellten Folienbedeutung oder in ihrer die Handlung bedingenden Wesenskraft erkannt, nicht mehr als nebensächliche Pausenfüller betrachtet wurden. Auch dies wieder — es muß ausdrücklich bemerkt werden — in übertrieben zugespitzter Formulierung; gewiß hat auch hier die Opernwelt nicht mit Mahler begonnen; aber was früher gelegentliches Gelingen war, ist hier, oder ebenso in der Individualisierung der Chöre und ihrer bis zum Raffinement gehenden Subtilität der Abschattierung, zum gestaltenden Prinzip geworden. Sei übrigens bei dieser Gelegenheit, die so viele Namen mitschaffender Künstler vorübergehen ließ, auch der Helfer hinter den Kulissen gedacht; der korrepetierenden Vorbereiter, die Mahler am liebsten aus den Kreisen der Jungen heranzog und deren Qualität deutlich werden mag, wenn ich neben dem Namen des feinen Musikers Ferdinand Foll die dreier außergewöhnlicher junger Begabungen, Arthur Bodanzky, Karl Weigl, Klaus Pringsheim nenne.

Aber der Schilderung all dieser Gesangsdarsteller, ihrer Wesensart und ihrer Leistung, die nebenbei in vorwegnehmender Andeutung vielleicht manche Gestalt, manches von Mahler und seiner Leute Art der dramatischen Verkörperung und des durch Musik diaphanmachens, manches Wesentliche seiner vermenschlichenden Szenenkunst klar gemacht haben mag — dieser Schilderung würde das beste fehlen, wenn nicht mit allem Nachdruck eines Künstlers gedacht würde, der Mahlers bester Mittler war, der dem leicht zu verwirrenden Sängervolk den Willen ihres führenden Meisters verdeutlichte, seine Intentionen aus bloßer Andeutung in Erfüllung umsetzte und in dessen ganz von seiner Kunst besessenes, aber weicheres und gleichmaßvoller sich mitteilendes Wesen Mahlers Geist wie kaum in das eines zweiten eingedrungen war. Man hat es längst erraten, daß ich Bruno Walter meine. Dieser außerordentliche Musiker und tiefbeseelte Künstler hat es vielleicht oft schmerzlich empfunden, daß er jahrelang im Schatten Mahlers stand, daß er immer nur als sein „vollziehender Geist“ und gleichsam als seine

Miniaturausgabe angesehen wurde; und sicher ist es, daß er, als Mahler schied, trotz allen Wehs, das auch er über die Verkennung und Mißhandlung des von ihm schwärmerisch angebeteten Meisters empfand, etwas wie Befreiung empfunden hat, wie einer, der einer Gefahr entronnen ist, einer einschnürenden Fessel seines eigentlichen Selbst, — und auch, daß er dann erst in seiner ganzen in lodernden Musikflammen stehenden Wesensart sich vollkommen entfaltet hat und empfunden worden ist. Ebenso sicher aber, daß er, wie er nun einmal geworden ist, von Mahler das Wertvollste seiner Existenz empfangen hat; daß er in den langen Jahren, die er an der Seite des gewaltigen und gewaltsamen Menschen und Künstlers verleben durfte, von dieser fanatischen Kunstreinheit, diesem Willen zum Höchsten, von diesem wunderbar widerspruchsvollen, zu großem Leid und beseligender Freude schmerzlich bereiten Menschentum ganz imprägniert wurde und Köstlichkeiten empfangen hat, wie sie selten einem der Kunst hingegebenen Jüngling zuteil wurden. Er ist als Achtzehnjähriger zu Mahler nach Hamburg gekommen, ist, von ihm in seiner phantastisch glühenden, treuen Musikerschaft rasch erkannt, dem Widerstreben aller greisenhaften Orchesterherren zum Trotz aus dem kleinen Chor-Korrepetitor zum Operndirigenten gemacht worden, der sich bei aller Jugend durch seine beherrschende Sicherheit (die schon der Dreizehnjährige gezeigt hatte, als er ein eigenes großes Werk für Chor und Orchester in Berlin mit wahrer Furie dirigiert hat) sofort Respekt und Aufmerksamkeit erzwang; ist ihm dann, nach wenigen Reifejahren an den Opernbühnen Breslaus, Rigas und Berlins, nach Wien gefolgt und galt hier bald als Mahlers „Stellvertreter auf Erden", als sein musikalischer Prokurist sozusagen — bis er nach Mahlers Abschied entscheidend und endgültig zeigte, daß er nicht nur „auch einer", sondern „selber einer" ist. Zu sehr; denn für die Art seiner Betätigung war dann plötzlich kein Raum mehr da; trotzdem das Publikum sich stürmisch für ihn bekannte, konnte er weder Einfluß auf die Erwerbung von Novitäten, noch auf Besetzungsfragen und Inszenierungen gewinnen. Man hat ja die Vertreibung Mahlers sehr gründlich besorgt; die Künstler, die am deutlichsten und großartigsten sein Wesen aussagten, als er

selbst schon nicht mehr da war, hat man von der Hofoper scheiden lassen oder man läßt sie spazieren gehen; und so ist auch Walter lieber nach München gegangen, um dort Mahlers Geist in seiner Weise zu zeigen. Wie stark dieser Geist in ihm lebendig, wie wert Walters Art seinem Meister geworden und wie nahe er ihm gekommen war, beweist schon, daß aus dem Jünger bald ein vertrauter Freund wurde, zu dem Mahler am liebsten all seine künstlerischen Sorgen hintrug; aber auch das Mißverständnis zeigt es, das Walter in seinen ersten Wiener Jahren durchaus zu einem Mahler-Kopisten machen wollte. Gewiß trugen bestätigende, wenn auch nur dem Oberflächlichen bemerkenswerte Dinge dazu bei; es wirkte fast rührend erheiternd, wie sehr der Jüngling — wie es in solchen Verehrungsverhältnissen so oft vorkommt — die Äußerlichkeiten des Meisters angenommen hatte; seine Fahrigkeit, seinen hastigen Gang, die heftigen und beschwörenden Bewegungen des Dirigierens, ja sogar manche nervösen Gewohnheiten; aber er hatte ihm mehr abgeguckt, als wie er sich räusperte, die Lippen verzog und die Nägel biß — er hatte so viel von Mahlers Wesenheit in sich aufgenommen und mit seinem eigenen singulären Sein amalgamiert, daß der nicht genau Hinblickende leicht getäuscht werden konnte und Imitation sah, wo eine Art Mimikry am Werk war. Denn Walters wirkliche Persönlichkeit war nicht nur ihrer Anlage, sondern auch in ihrer Kunstäußerung ganz anders als die Mahlers; war weniger von jähen Gegensätzlichkeiten erfüllt, hatte nicht, wie Mahler, halb Kinderspiele, halb den Teufel im Herzen, hatte nichts von dem Widerspruch des „maßlos Eruptiven seines Wesens", das — so schildert es Walter selbst („Mahlers Weg" im Mahlerheft des „Merker") — mit einem „gewissen, bald wilden, bald drolligen Humor und einer ihm schon damals eigenen, manchmal ergreifend hervortretenden, tiefen klaren Ruhe seltsam kontrastierten". Walters Natur war weicher, reagierte weniger heftig auf die Dinge des Lebens und der Kunst, hatte die wunderschöne Unerfahrenheit des nur in die eigenen Träume Eingesponnenen, und auch sein Dirigieren, äußerlich dem Mahlers so sehr verwandt, hatte damals eine mehr nervöse Energie, die oft dem Detail unterlag, gegenüber der un-

erbittlich straffen, überlegen einordnenden, in festem Zug zum Gipfel führenden Energie Mahlers; war romantischer, versonnener, überschwenglicher (weshalb ihm ein Werk wie Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" vielleicht noch besser glückte als Mahler), war nicht so heftig in der Entladung der Steigerungen und hatte bei alledem oft etwas Flackerndes, Ungleichmäßiges, weil er sich oft improvisierend seinen plötzlichen Einfällen überließ und dadurch, bei aller unbedingten Überlegenheit der Stabführung, die Leute im Orchester manchmal unruhig machte, weil sie immer neuer Überraschungen des Moments gewärtig sein mußten.

Walter ist im stärksten Sinn ein musischer Mensch. Er gibt außerordentliche Veranlagungen, die alles haben, was zu irgendeiner Kunstbetätigung gehört; die beispielsweise zur Musik durch Gehör, Gedächtnis, Stimme oder Fingergelenkigkeit prädestiniert scheinen und die doch niemals wirkliche Musiker werden, weil ihnen das Wesentliche fehlt: das spezifisch Künstlerische, die Empfindung für die geheimen Zusammenhänge jeder Kunst mit dem Welt- und Lebensgesetz und für all das rätselvolle Mitschwingen verborgener seelischer Dinge, die in jedem Takt wahrhafter Musik vibrieren. Das Musische mit einem Wort. Walter hat es in höchstem Maße und hat es nicht nur als Musiker. Seine Geisteswelt ist imponierend; hat nicht die Abgründe der Mahlerschen, ist nicht von solch wilden und ungeberdigen Wünschen bevölkert, aber geht vielleicht noch mehr ins Weite. Er hat seinen Erkenntnistrieb nach allen Seiten hin schweifen lassen und seine Lebensprobleme, wenn die eine Betrachtungsweise versagte, aus anderen Perspektiven erobern gelernt; weniger ungeduldig als Mahler, der eigensinnig in die Tiefe einer Materie tauchte, sich festbiß und nicht eher losließ, bis er es „hatte", was er suchte, oder bis er zu völliger Ergebnislosigkeit enttäuscht war. Aber gerade dadurch war er Mahlers bester Versteher und sein bester Interpret — oft sogar gegen ihn selbst. Er hat dem Größeren oft Klarheiten über sich gebracht, über die er erstaunte, hat ihn die eigene Wahrheit besser erkennen machen, weil seine vielseitiger betrachtende und beschaulichere Natur, die im Gegensatz zu der tragischen Mahlers mehr eine melancholische, inaggressive

und dabei doch heitere ist, viel mehr Zugänge zu Mahlers großartiger Einseitigkeit fand als dieser selbst. So ist er auch der beredteste Verkünder der Mahlerschen Nachlaßwerke geworden, noch zündender aber in den von ihm miterlebten Schöpfungen, der zweiten, dritten und achten Symphonie; hat in seiner lebhaften Geistigkeit, seiner deutenden, von Weltsinnbildern belebten Phantasie, seiner mit Musik zum Sprengen vollen Natur und seiner bis zur seelischen Verzückung und bis zur physischen Erschöpfung exaltierten Hingabe den inneren Sinn dieser und anderer Werke in einer unentrinnbaren Künstlerschaft offenbart, deren eigenes Wesen ebenso wie alles, was dieses Wesen von seinem „Umgang mit Mahler“ auslegt, nicht nur die schöne Menschlichkeit des Jüngers, sondern die herrisch formende Geistigkeit Mahlers und seine ganze phantastische Dämonie in ihrem Abglanz deutlich macht.

Mit dem anderen Dirigenten der Mahlerzeit, mit Franz Schalk, der jetzt noch den Taktstock im Opernhause führt, ist es eigen ergangen. Als er kam, empfand man seine feinfühlende Wärme und seine manuelle Leichtigkeit sehr wohltuend, und er hatte bald eine Gemeinde. Nur daß viele bei seinen immer noblen, sicher geführten, mit Glanz und Empfindung geleiteten Vorstellungen das Gefühl überkam, daß irgend etwas nicht stimme, ohne recht entscheiden zu können, wo denn eigentlich in diesen vorzüglichen, vielleicht nur der letzten Prägnanz, der höchsten Schlagkraft, der ganz transparenten Details manchmal entbehrenden Interpretationen das Manko zu suchen sei. Es ist, als ob irgendwie die Verbindung vom Herzen zur Hand dieses ungewöhnlich kultivierten, in allen Geistigkeiten heimischen Musikers unterbrochen wäre; wenige wissen so genau wie er, was nottut, wissen mit so bestimmter Klarheit die Forderungen jedes Werks zu präzisieren, verstehen so genau jede Einzelheit, deren Erfüllung bei der Wiedergabe einer Schöpfung Bedingung ist, und spüren es so empfindlich, wenn auch nur das Geringste von alledem bei der Aufführung durch irgendeinen anderen verfehlt oder vernachlässigt wird. Aber in seinen Darbietungen bleibt er dann doch hinter der eigenen Forderung zurück; an seinem Niveau gemessen — denn im Verhältnis zu anderen ist ihre Qualität nicht

gering zu werten. Ein Etwas fehlt; eine gewisse gleichmäßige Brutwärme verwehrt die scharfe, klare Kontrastierung der Gegensätzlichkeiten, auf dem Ganzen liegt es wie ein feiner Dunst, den Steigerungen fehlt die befreiende Entladung, die Ansammlung und der Blitzschlag der entbundenen Kraft, und oft herrscht der Eindruck, daß sich ein hingebender Musiker der tönenden Flut überläßt, statt mit zusammenraffender, packender Intensität „das bleiche Gewölk zu blitzendem Wetter" zu sammeln und den Himmel vom trüben Druck hellzufegen. All dies aber wird zu kritischer Nörgelei, wenn man der Hofoperndirigenten gedenkt, die neben Jahn und Richter wirkten, und gegen deren derbe Handwerksmäßigkeit oder ihre ahnungslose Leichtfertigkeit Schalks Musikerernst und seine die Würde des Werks wahrende und hegende, alle stilistischen Merkmale mit erkennender Empfindung herausarbeitende Künstlerschaft hält.

Mit dieser großen Reihe von tätig Mithelfenden hat Mahler sein Opernreformwerk begonnen. Mit ihnen ist er so weit gekommen, nicht nur eine stattliche Zahl neuer Werke— und solche von neuen Begabungen dazu — in einer von allem opernhaften „Kitsch" freien, aus allen Verlogenheiten fort zu einem einzig das Drama gestaltenden Stil der Darstellung vorzudringen. Vorstellungen wie Siegfried Wagners Bärenhäuter, Thuilles Lobetanz, die Feuersnot, Tschaikowskys Pique-Dame, wie die wundervoll reinen, geistreichen, ganz entmaterialisierten Neuszenierungen der Zauberflöte, des Figaro und von Cosi fan tutte hatte man bis dahin noch kaum erlebt. Hier dachte niemand mehr an „Aufführung", an Menschen, die mit Fleiß und Mühe eine Rolle studiert hatten, noch von Arbeit schwer kamen, um jetzt ein Kostüm anzuziehen und das Gelernte säuberlich vor einer neugierigen Menge zu produzieren. Man sah Wirklichkeiten und Unwirklichkeiten vor sich gehen, als geschähen sie eben ersetzt zum ersten Male; sah frohe und bewegte Menschen ihrem Schickjal erliegen und hörte dazu das tönende Sinnbild des Geschehens, das Klangwerden ihrer Seele, ihr zu Gesang gelöstes unmittelbares Empfinden. Es war ein fast rätselvoller Eindruck, eine schwebende, mühelose Vollendung, waren von allem Handwerk abgetrennte, wahrhaft zum Spiel gewordene, alle Routine und alle Konvention

tief unter sich lassende Stunden, in denen sich heitere oder schmerzerfüllte Menschen zu ihrer ganzen Schönheit entfalteten und in denen man die Musik als ihre einzig mögliche Sprache empfand. Das gilt im höchsten Sinn schon von den ersten Mozartaufführungen Mahlers, die ja dann später durch sinnfällige Symbolik zu noch anderer Bedeutsamkeit und Vollkommenheit geführt wurden, aber die damals schon zu einer ganz wunderbaren, allen Tücken der Materie entrückten, in reinste Sinnlichkeit und Geistigkeit verflüchtigten Erfüllung und dabei zu lebendigster Evidenz gelangten. Was freilich nur dadurch möglich war, daß Mahler Künstler gefunden hatte, deren Menschlichkeit durch ihre bloße Gegenwart in vollem Reiz wirkte, denen er alles verwehrte, was nicht vollkommen lebenswahr und ungezwungen zum Ausdruck kam, die er mit der Musik gleichsam geimpft hatte, bis sie wie eine Funktion ihrer selbst geworden war und die er nun auf die orchestrale Untermalung derart einstellte, daß es war, als improvisierte er auf dem großen Instrument, das das Orchester für ihn bedeutete, alle die Klänge und Rhythmen, die ihr Sein und Tun widerspiegelten. „Obgleich er seine Intentionen aus dem Kunstwerk entnahm und fürsorglich darüber wachte, daß kein Teil desselben vernachlässigt wurde — die Musik ging allem voran“, sagt eine seiner besten Mithelferinnen, Marie Gutheil-Schoder; „in ihr lag für ihn alles andere vorausbestimmt und aus ihr wurde jede szenische Einzelheit geholt. Weshalb auch die minutiöseste Ausführung des musikalischen Teils das Primäre und der wichtigste Gegenstand seiner wundervollen Sorgfalt war. Das zeigte sich besonders bei den musikalischen Ruhepunkten, die das Ohr und das Empfinden des Zuhörers gefangen hielten. Hier forderte er völliges Innehalten: nicht das Geringste durfte seitens der Regie geschehen, was diesen rein musikalischen Eindruck zu stören oder auch nur zu verwischen vermocht hätte. In der äußeren Ausgestaltung eines Werkes konnte ihn dessen Art oder die Zeit, in der es spielte, beeinflussen; der Geist der Musik aber war für ihn immer unverrückbar und der bestimmende Faktor.“

Deshalb ist der Vorwurf so töricht, den man immer wieder gegen Mahler richtete: daß er das rein Gesangliche vernachlässige

und daß ihm der Ausdruck wichtiger war als die schöne Tonbildung. Töricht daran ist die Unrichtigkeit des ersten und das Erheben einer Beschuldigung beim zweiten. Es ist eine insipide Vorstellung, daß einer, der so durchaus Musiker war wie Mahler und dem technische Vollendung nicht Zweck, sondern Grundbedingung alles Weiteren war, die Kunst des Gesanges mißachtet habe: aber freilich forderte er auch hier Geistigkeit und Empfindung und nichts war ihm widerwärtiger als bloße Exerzitien des Kehlkopfes, als ein Gesang, der die dramatische Phrase als Solfeggie behandelte. (Wie es manche sehr berühmte k. k. Hofopern- und sogar Kammersänger taten und tun.) Er war unter den ersten, die für Carusos Kunst eintraten, und als er den Künstler als Gast gewann, war es ihm viel weniger, um Sensation zu schaffen, die sich damals — und seither in erhöhtem Maß — an das Auftreten des großen Sängers knüpfte, sondern um seiner Garde ein Beispiel zu geben, daß und wie es möglich sei, bei edelster Beherrschung des Gesanges vollen dramatischen Ausdruck zu geben, ja das eine durch das andere zu bedingen. Und ich habe es vorhin erzählt, daß er oft wenigen Takten zuliebe, manchmal sogar solchen, die in einem Chorsatz aufglänzen sollten, erlesene Sänger seines Ensembles heranzog, die nicht einmal auf dem Zettel genannt wurden; hat oft an Stellen, die einer in der Verkörperung der betreffenden Gestalt nicht zu missenden Sängerin gefährlich zu werden schienen, von ihr nur markieren und von einer aus gedeckter Stellung wirklich singen lassen, nur um die reine Gestaltung des Musikalischen auf die höchste Höhe zu bringen. Das mußte da sein; wer es machte, galt ihm gleich. Aber freilich, wenn er wählen mußte, wenn er vor die Entscheidung gestellt war, entweder auf den „schönen Ton“ oder auf den wahrhaften, dramatisch beseelten Ausdruck verzichten zu müssen, so brachte er — immer nur schweren Herzens — die Glätte des Gesanges zum Opfer. Es ist ja einer der seltensten Glücksfälle, daß hohe Gesangskunst und die Gabe vereinigt sind, Musik in dramatische Akzente umzusetzen. Ganz vollkommen ist diese Vereinigung nur bei einem Künstler unserer Zeit, eben bei Caruso, und selbst dieser vermag (offenbar eben deshalb) nicht zu den ganz großen Gestalten hohen Stils, nicht zum Florestan oder zu

Wagner vorzudringen und muß im Realismus eingefangen bleiben. Wo Mahler es irgend vermochte, hat er auf gesanglich vollendeter Durcharbeitung bestanden ; der Musiker in ihm litt unter jedem derben Ton, unter jeder unrichtigen Bindung und jedem falschen Atemholen und er hat seinen Sängern einen berühmten Gesangsmeister, den er am liebsten offiziell als Vortragsmeister angestellt hätte, zu fortwährender gründlicher technischer Übung zur Seite gegeben. Aber der Musiker in ihm mußte oft hinter dem Szenenkünstler zurücktreten, dem er zu dienen hat, dem die Forderungen des Dramas viel zu klar aufgegangen waren, um nicht dort, wo es nottut, zu hindern, daß die Oper zum Konzert und der dramatische Ausdruck zur bloßen Vokalise werde.

Diese Forderungen waren es auch, die Mahler nicht ruhen ließen, in seinen Inszenierungen, die allen das bisher Unerreichbare bedeuteten und einzig ihn selber noch nicht ganz vollkommen dünkten, noch andere Fragen zu lösen, an die er bisher nur tastend herangegangen war, im Gefühl, daß hier noch ergänzende Arbeit zu tun war. Er erkannte immer klarer, daß die rein musikalische Vollendung, die er wie kaum ein anderer bereitet hatte, dem Drama erst einseitig diente; daß die Phantasie nicht nur durch das Ohr, sondern auch durchs Auge in entscheidender Weise mittätig am inneren Empfangen des dramatischen Kunstwerks sei. Das Bühnenbild, die Farbe und das Licht nicht minder als die vereinfachend vollgültige Gebärde, wurden ihm zum bedeutungsvollen Problem. Er versuchte es, in verschiedenen Inszenierungen auszudrücken, was ihm vorschwebte, und Heinrich Leflers geschmeidiges Talent half ihm — am glücklichsten und wahrhaft reizvoll im Märchenhaften, in den entzückend duftigen, farbenfrohen, bilderbuchmäßigen und traumhaft zarten Bühnengestaltungen des „Bärenhäuter", des „dot mon" von Forster und des „Lobetanz" von Thuille — das auszuführen, was er meinte. Aber er fühlte immer wieder, daß es doch noch nicht das Rechte sei; fühlte, daß hier noch zuviel Überkommenes, vor allem aber noch zu viel hübsche Nebensächlichkeit sei und daß das, was vor seinem geistigen Auge stand, noch ganz anders in die Erscheinung treten müsse; so lieblich und anmutsvoll sich auch diese

letzten Versuche von allem Bisherigen unterschieden. Nur daß er es noch nicht in eine Formel zu fassen vermochte, was es eigentlich sei, das ihm noch fehlte; worin noch weitergeschritten werden müsse und was das Endgültige des von ihm noch immer erst undeutlich geahnten Problems war. Deshalb war es ein Glücksfall, daß gerade in dem Augenblick, in dem er so weit war, den entscheidenden Schritt zu wagen, und in dem das Musikalische und Mimische seiner Künstler zu den ersehnten Aufgaben vollendet bereit stand — daß gerade in diesem Augenblick der Maler seinen Weg kreuzte, dem die Lösung dieser Aufgaben von den Standpunkten seiner Kunst aus seit Jahren ein wichtiges Ziel bedeutet hatte, und der, in seinen Ideen zur Klarheit gelangt, theoretisch und praktisch gerüstet war, um jetzt vom Musiker die offenbarende Anregung zu empfangen, deren er bedurfte, um seine Träume zur Tat werden zu lassen. Dieser Maler war Alfred Roller.

V.

Drei Aufführungen haben in der Reihe der dreißig bis vierzig von Mahler und Roller gewagten neuen Inszenierungen historische Bedeutung. Nicht ihrer absoluten Höhe wegen; es dürften andere dieser Vorstellungen, vor allem die des Fidelio und des Figaro, unbedingter zu wertende Kulminationspunkte gewesen sein als diese drei Versuche, die deshalb so wichtig scheinen, weil sie als die deutlichsten Wegmarken der Entwicklung eines neuen Bühnenstils für die szenische Gestaltung des Tondramas anzusehen sind. Diese drei, zeitlich um je zwei Jahre auseinanderliegenden Angriffe neuer Problemlösungen der Szene waren die Aufführungen von Tristan und Isolde, des Don Giovanni und der Gluckschen Aulidischen Iphigenie.

Das Prinzip dieser Inszenierungen ist durchaus dasselbe geblieben; seine Ausführung aber ist immer wieder modifiziert, immer wieder von anderen Gesichtspunkten aus begonnen worden und hat infolge der Verschiedenheit des Stofflichen der Werke und ihrer Bedingungen, die das eine Mal unbedingte Naturtreue, das zweite

Mal plakatmäßige Andeutung, dann wieder vollkommene stilisierte Vereinfachung forderten, immer wieder neue Möglichkeiten eröffnet und zu neuen Lösungsversuchen geführt.

Dieses Prinzip war, in eine einfache Formel gebracht: die Zufuhr des dramatischen Elements nicht nur durch die Vermittlung des Gehörs, sondern, soweit es der Gehalt der Schöpfung forderte, auch durch die des Auges zu bewerkstelligen. Was so viel hieß, als daß alle „Ausstattung" im Sinn des gefällig „Hinzugefügten", des angenehm schmückenden Beiwerks zu fallen hatte; daß die dramatischen Schauplätze, das Einstellen der Gestalten in den Raum streng nach den Geboten des betreffenden Dramas in dreifacher Hinsicht durchzubilden waren: auf das erschöpfende Sinnfälligwerden der dramatischen Stimmung, auf die Schönheit des rein Malerischen, auf die übertragene Wirkung durch Farbensymbolik, durch die zwingende Betonung der sichtbar zu machenden, innerliche Vorgänge durch sinnliche Eindrücke zu ergänzenden Äußerlichkeiten der dramatischen Illusion: das Kosmische, die gleichsam „mitspielende" unbelebte Natur im „Ring", der das Gefühl der Befreiung erweckende Ausblick in die weite sonnige Ebene am Schluß des Fidelio — um zwei Beispiele zu geben. Das klingt sehr „theoretisch" und war es gar nicht. War ganz aus der Anschauung und aus der nachschaffenden Phantasie herausgeboren und wird vielleicht in der Darstellung dieser Stilversuche deutlich werden.

Gleich im Tristan ist dieses Prinzip, das die Kniffe des Ausstattungskünstlers und alle seine Reizmittel verschmäht, nur auf ersichtlich gewordene Innerlichkeiten ausgeht und jedem Werk die ihm eingeborene lebendige Form geben will, ganz erfüllt worden. Ich bin mir der Gefahr eines Mißverständnisses vollkommen bewußt, wenn ich den Versuch mache, all diese Dinge mit ihren vielen, unmeßbaren Imponderabilien in Worten wiedergeben zu wollen: des Mißverständnisses, daß ich nichts anderes tue, als Szenenbilder zu schildern. Was ich umso weniger will, als die diesen Blättern beigefügten Skizzen Alfred Rollers ihre eigene Sprache beredter sprechen, als es durch Beschreibung irgend möglich wäre. Wer aber der vorigen Abschnitte gedenkt, in denen Mahlers Art der dramatischen

Interpretation deutlich zu machen versucht wurde und in denen seine Künstler und ihre Gestalten nicht nur sich, sondern auch Mahlers Wesen und formende Kraft aussagen sollten, wird mich nicht verdächtigen, Dekorationsmalerei in Worten zu treiben, sondern wird — damit nicht das schon Gesagte wiederholt werden muß — das dort Dargestellte in seinen Einzelheiten mit herübernehmen und es sich durch das Neuhinzutretende der malerischen Erscheinungsform ergänzen und zur Totalität runden.

Als der Vorhang über dem ersten Akt des Tristan aufging und Isoldens Zelt auf Markes Schiff sichtbar wurde, mit den schweren, orangegelben Vorhängen, den da und dort lässig hingestreuten Kissen, den schweren Truhen, dem vom Mast durchschnittenen, mit seinem Gebälk ganz in enger Finsternis liegenden, nur durch zwei grünlich-undurchsichtige Luken schwach erhellten Hinterdeckraum — gleich beim Anblick dieses Szenenbildes wurde das waltende Prinzip klar. Ein Schauplatz von zwingender und überzeugender Kraft der Stimmung; nicht nur, weil der Eindruck des hinsegelnden Schiffes — noch ehe Tristan am Steuer sichtbar war, die im Wind flatternden Wimpel, die zu Haufen geschichteten Taue, Segel und Anker — mit den einfachsten Mitteln, durch die Art der Planken, durch die Luken, durch einen kleinen, das Meer freilassenden Ausschnitt erzielt, sondern weil es eine dramatisch bereitete Stätte war: das mittelalterliche und das königliche des Fahrzeuges durch die reichen, aber ungefügen Geräte ausdrückte, das trostlose der bräutlichen Isolde durch die achtlos herumliegenden oder unbenutzt weggerückten Dinge, die zur Bequemlichkeit der Fürstin in dieses sichtlich sonst nur Kriegshelden dienende Schiffszelt hereingeschafft worden waren; vor allem aber das Unentrinnbare, das auf diesen schmalen Fleck Festgebannte eines drohenden Schicksals, das in dem dunklen Hintergrund, aus dem die Luken gleich grünen Augen herstarrten, auf der Lauer zu liegen schien. Und wenn all die Einzelheiten dieses Bildes, auf dem nichts Ablenkendes, nirgend eine bloße Zutat zu sehen war, längst ins Bewußtsein übergegangen und zur Atmosphäre der agierenden Menschen geworden waren, so daß man den bildhaften und den tönenden Eindruck nicht mehr trennte (außer wenn

er etwa für eines Atemzuges Dauer nur durch die sonderliche Form der Truhe mit den Tränken und ihrer Behälter seltsam sagenhaft verstärkt wurde) — dann wirkte immer noch die Farbengebung an sich, dieses drohende, zornige Orange, das die beherrschende Note des Bildes ist und das in merkwürdiger symbolischer Macht die lastende, gepreßte Stimmung dieser Szenen ausdrückte, Isoldens schmerzlichen, schamvollen Grimm, Tristans verhehlte Glut. Das Gleiche im zweiten Akt, dieser unsagbar schönen Verkörperung einer schwül-sinnlichen, prangenden Sommernacht. Frau Minnes Reich tut sich auf, in Büschen schlagen die Nachtigallen, ein unübersehbares Sternenmeer glitzert am samtdunklen Himmel, das weiße Märchenschloß in großer, ruhiger, flächiger Gliederung, mit der auf Marmorstufen ansteigenden Warte, den hügelig sich senkenden Gärten — alles in den sparsamsten Linien und mit der wunderbarsten Einfühlung der Phantasie zum Symbol geweitet: der „Nacht der Liebe", in die das erlesenste Menschenpaar aus dem gierigen, kalten Tag entflieht, kann kein schöneres Land auferbaut werden als dieses, in schwingendem, vom Gold der Sterne durchzitterten Violett, das dann, wenn der Verrat höhnisch hereinbricht, einem frierend kalten Grau weicht; ein greller, gleich verströmendem Blut wirkender Streif am Morgenhimmel und das fahle, traum- und täuschungfeindliche Frühlicht sagen das Gleiche aus, was die unendliche Trauer der Töne meldet. (Im ersten Teil des Aktes sollte das andere Symbol, die Fackel, deren Verlöschen zum Sinnbild des Todes wird, mächtiger, beherrschender sein; sie wirkt zu kleinlich, zu sehr nach menschlichem Gebrauch.) Und gar der dritte Akt: die verfallenen Trümmer des Schlosses ringsum, Tristan unter dem Baumesschatten auf wildblühender Wiese, das öde, leere Meer ringsum durch das Geröll schimmernd, auf dem die Herde weidet — die Öde, das Vergehen mitten im ewig sprießenden Leben, die trostlose Sehnsucht nach dem fremden Land, „aus dem der Vater ihn entsandt", kann nicht erschütternder gezeigt und kontrastiert werden. In diese Bildhaftigkeit hinein nun die Isolde der Mildenburg, die im Tiefsten verwundete, im Wahn des Verhöhntseins verblutende königliche Frau, die dem Geliebten, Unerreichbaren den

Tod zutrinkt und so stark wie Tristan selbst die Umstrickung der vor sich selber verheimlichten, krank und schwürig gewordenen Liebe fühlt; aber im Angesicht des Todes, dem sie verfallen zu sein glauben, wird diese Liebe frei, der Wahn fällt von ihnen ab, sie werden hellsichtig gegen alle Torheit des „Tages“ und schreiten, weltwissend geworden, ins Reich der Nacht: kein Liebespaar mehr, ein befreites Menschenpaar. Das war an dieser Aufführung so erschütternd: daß sie in keinem Moment mehr etwas vom „Requisit“ hatte; sogar der Liebestrank wurde als solcher überflüssig und wirkte, wie es Wagner will, nur als Symbol, und ebenso wurde alles andere zum Symbol aufgehellt: die Musik in ihrer ungeheuren, überzarten, wehvollen, ins Sensibelste gesteigerten Intensität, die ganz ins Große und Geistige greifende und doch mit Lebenswahrheit angefüllte Darstellung und das von jeder Kleinlichkeit freie Bild, in jedem Augenblick malerisch von höchster Schönheit und in jedem Augenblick das sinnfällige Extrakt der dramatischen Situation. Es war der Tristan unsrer Ursehnsucht; aus allem Schutt der Sitte und Übereinkunft schien der wahre Mensch ausgegraben, von aller Lüge, allem, was dieser Tristan den „Tag“ nennt, befreit, mit nackter Seele. Zwei Menschen traten aus ihren Hüllen und ihre Musik wurde laut; die Musik der tödlichen Liebe, für die auf Erden kein Raum ist, wenn sie sich aus allen Verstrickungen des Wahns löst und in ihrer Kraft jetzt ins Riesenhafte aufwächst, so daß sie die Welt zerstören müßte, wenn sie nicht von der sich wehrenden Tücke der Welt selber zerstört würde. So hat Wagner den Tristan gedacht, als Liebestragödie und als die des „Tages“ mit all seinen Eitelkeiten, seinem tausendäugigen Neid, seinen niedrigen Verkettungen. Und so hat Mahler ihn gezeigt. Wenn die lustige Weise erklang, war es, als ob sich von dem tiefaufatmenden Haus ein Alb löste — so unermeßlich hatte er, fast bis zum Unerträglichen, die furchtbare Spannung in all ihrer fiebernden Sehnsucht ansteigen lassen, und das Bild des wunden Helden, den erschütternd treuen Kurwenal Weidemanns zur Seite, in den Ruinen der Väterburg, im spielenden Licht der brünstigen Sonne, dem jetzt die rechte Heilung naht, sprach durchs Auge mit der gleichen Ergriffenheit, die die Töne verkündigten.

Wenn dieser Tristan erwacht, sich im Sterben erst leben fühlt, in seinem rinnenden Blut die Väter und Mütter seines Geschlechts pochen hört, all die Schicksale, die von altersher in ihn flossen, und dann die alte Weise als das ewige Lied trauervollen Wartens, den Trank als den ererbten Lebensfluch erkennt, so spürte man all dies doppelt, wenn durch die Kunst des Bildners die Stätte glaubhaft gemacht wurde, auf der jene Vorfahren saßen, und gleichzeitig auch im Bild das Zuendegehen mitten im blühenden Sein empfinden macht.

An diesem ersten Versuch aber war gewiß noch manches Fragwürdige haften geblieben; war technisch noch nicht alles geglückt, war vor allem nicht genügend für alle Plätze des Hauses berechnet gewesen. Die Überwindung von Pappe und Leinwand, das Erkämpfen voller Illusion durch die plastisch gestaltete Bühne sagte überdies dem künstlerischen Sinn nicht ganz zu; der Welt des Scheins, die doch immer nur bedeuten, niemals „sein“ wollte, mußte noch anderer szenischer Ausdruck erobert werden. Werken, die Stilisierung nicht vertrugen, die — wie der Ring — die ausführliche Gestaltung der Natur bedingten, weil in den Erscheinungen dieser Natur das Drama selber wurzelte, oder die wie im Fidelio oder Figaro, durchaus realistisch, mit allen Einzelnheiten der Wirklichkeit zu verkörpern sind, war mit der hier gefundenen Art der Bühnendurchbildung im Verein mit äußerster Wahrheit und Vollkommenheit der musikalischen und mimischen Darstellung eine Eindruckskraft von unüberbietbarer Macht erobert worden. Für Schöpfungen aber, die mehr ins Phantastisch-Märchenhafte schweifen und die Dinge des Lebens in die Deutbarkeit des Traums rücken, oder solchen, die gewissermaßen eine dramatische Bilderschrift des Daseins bedeuten und deren Wesen in den Abbreviaturen eines sinnvoll vereinfachenden Spiels seinen Sinn findet, mußte ein andrer, wirklichkeitsfremderer und dabei noch symbolisch wahrerer Stil gesucht werden. Wer sich der unheimlich traumhaften, wie der Druck eines Nachtspuks beklemmenden Gerichtsszene in Erlangers „Polnischen Juden“ entsinnt oder der wunderbar unwirklichen, aus Himmelsbläue und Gold gewobenen Märchenseligkeit in Pfitzners „Rose vom Liebesgarten“, in der ein solch himmlischer Zusammenklang der sondersam schwel-

gerisch-romantischen, verzückt-unirdischen, mystisch-überseligen Musik mit dem Bildhaften der Bühne erlebt wurde, ein Malen in Tönen, ein Musizieren in Farben — der weiß, in welcher beglückenden Vollendung Schöpfungen der ersteren Art damals zur Erscheinung gebracht worden sind. Für die zweite Art war der „Don Giovanni" das höchste Beispiel.

Ich habe früher schon einmal erwähnt, daß Mahlers durchaus tragische Gesinnung ihn dazu verführte, den Don Juan nicht als heiteres Spiel, sondern als Tragödie zu empfinden. Wahrscheinlich gegen Mozarts Sinn, der ja sein Werk sicher als Rococo-Komödie gedacht hat, der zu einer erst in späterer Zeit zur Tragik des verruchten, unwiderstehlich verheerenden, dämonisch unersättlichen Frauenerobereers umgedeuteten Gestalt eine fast durchaus ziervolle, tändelnde, in Mummenschanz vergnügte Musik machte, die nur zu Beginn und am Schluß Töne feierlicher und banger, vom Schauer des Jenseits gestreifter Entrücktheit anschlägt, um dann schließlich aber doch wieder in den fröhlichen, leichten, anmutig bewegten Ton des Ganzen zurückzufallen und lächelnd den Sieg der Allerweltsmoral zu verkünden. Sicher aber, daß das seltsam vieldeutige Werk Anhaltspunkte genug gibt, um es ganz auf den Stil des dramma giocoso stellen zu dürfen, und auch solche, die den Eindruck des Tragischen in diese kleine, enge, von Gefühlchen und Lüstchen beherrschte, durch die ungehemmte gebieterische Kraft stolzer Männlichkeit aus den Fugen getriebene Welt rechtfertigen. Mahler hat es so empfunden, hat das Ganze gleichsam als großes Puppenspiel hingestellt, hat die Mildenburg die Donna Anna E. T. A. Hoffmanns spielen lassen, die den Verführer und Mörder liebt, durch die Gutheil eine Elvira hingestellt, die in ihrem schmerzlichen Adel und ihrer verschmähten Liebe zum Symbol der ganzen verratenen Weiblichkeit wurde, nicht mehr eine tragikomische, lästige und larmoyante Dame, deren Wesen Don Juans Verhalten eher rechtfertigt als anklagt; hat in Mayrs Leporello neben der boshaften, von heimlicher Tücke des Ressentiments und den Auflehnungen des vierten Standes getriebenen Verkörperung des „Dieners" eine Stilisierung der komischen Figur der Commedia dell' arte versucht, Truffaldino als

Revolutionär, Harlekin als Herrenmoralist; und hat vor allem im Verein mit Roller eine Gestaltung der Bühne vorgenommen, die seither für das zeitlose Stildrama beispielgebend geworden ist, die von Anbeginn das Spiel in die Distanz des Symbolischen hebt und die, es versteht sich, von allen gelehrten und ungelehrten Besserwissern als unmöglich, unkünstlerisch und vor allem als mit der Mozartschen Musik unvereinbar erklärt wurde, mit der offenbar die verschlissenen Fetzen der früheren Kulissendekorationen vollkommen im Einklang waren. Ich möchte gleich hier, um es mir später sparen zu können, ein kurzes Wort gegen all jene sagen, die sich zwar immer empören, wenn die Bühne ihren „ästhetischen Anforderungen" nicht entspricht, aber dagegen eifern, daß man dem äußeren Bild der Szene allzugroßes Gewicht beilege: Zum ersten: es ist nicht einzusehen, warum im Theater nur auf das empfindliche Ohr, nicht auf das empfindliche Auge Rücksicht genommen werden darf; warum ein falscher Ton Ärgernis weckt, aber eine falsch im Raum stehende Figur, ein unnatürliches Licht, eine künstlerisch unwahre Landschaft aber nicht. Zum zweiten: gewiß ist jede „Ausstattung" von Übel und alles bildhaft Szenische zu verwerfen, was nicht in ebenso unmittelbarer Beziehung zum Sinn des Dramas steht, wie das Wort und die Musik; aber auf allem, was auch für das Auge diese Beziehung herstellt, ist ebenso unbedingt zu bestehen wie auf richtigem Orchesterspiel und einwandfreier Deklamation. Zum dritten für die vielen, die noch immer den Gemeinplatz propagieren, daß die Meisterwerke all des Scheins der Bühnengestaltung nicht bedürfen: gewiß wird der Don Juan oder der Figaro auch wirken, wenn man sie in einfachstem Kostüm und bloß vor Vorhängen spielt, schon deshalb, weil die bereite Phantasie immer zu ergänzen willfährig ist; aber schon Wagner oder Fidelio wird nicht in Vollkommenheit wirken, und wenn die „Neunte" auf dem Klavier auch herrlich klingt, so „ist" es darum doch nicht Beethovens Werk, so wie er es imaginiert hat, ist blos ein Erinnern an seine wahre Gestalt, die doch nur dann erst die rechte ist, wenn sie ganz so in die Erscheinung tritt, wie sie ihr Meister innerlich erschaut hat. Für die Erscheinungsform der Oper gilt das gleiche. Sonst wären all diese Werke ebensogut im Konzertsaal aufzuführen.

Der „Don Giovanni“ übrigens war so stark als irgend möglich allem Theatralischen entrückt. Ein indifferenter, einheitlicher, in primitivster Architektur errichteter Schauplatz, von vier Türmen eingerahmt, die in halber Höhe ausgeschnitten waren, mit verstellbaren Wänden, in denen, wenn sie Gebäude vorstellen sollten, Fenster geöffnet, wenn sie Innenräume begrenzten, Stufen, Nischen und Söller angedeutet werden konnten und die in freier Landschaft nur als irrevalenter Abschluß zu gelten haben. Wechselnde Prospekte, durch einen „mystischen Abgrund“ vom eigentlichen Bühnenspielraum abgetrennt, schlugen in herrlicher malerischer Kraft den stimmenden Akkord an und verdeutlichten in großartiger Stilisierung den einzelnen Schauplatz; die drohenden schwarzen Zypressen in der ersten Szene, die unzüchtig grelle, verruchte Farbenorgie von Don Juans Garten zur Champagnerarie (in ihrer sündigen, schwülen Erotik doch im Widerspruch zu der perlenden, leichten Musik). Säle in Grau und prunkvollem roten Brokat, schweren Gobelins, in tausend Lichtern strahlend, für die beiden Finales; zur Briefarie ein kurzer Raum, an einer schwarzen Rückwand, von je drei hohen Kandelabern mit brennenden Kerzen flankiert, das lebensgroße Bild des Gouverneurs; der Friedhof mit seinen plastischen, in den edelsten Formen gemeißelten Grabdenkmälern wie am Ende der Welt, vor einem kalten Mondscheinhimmel, dessen fahles Licht gelegentlich über die Steinbilder hinzuckt — jede Szene aus der Musik und, in intensivster Steigerung, aus der dichterischen Bedeutung herausgeholt, wodurch das Bildhafte im Verein mit der tieferregten Leidenschaft der Darstellung, Eindrücke von solch unvergeßlicher Konzentration, wie sie das sonst so leicht und flüchtig vorüberziehende Werk niemals zuvor mit gleicher Einprägsamkeit erzielt hat.

Und doch muß hier bekannt werden, daß dieser Eindruck nur einer auf die Kenner war; daß die Mehrzahl der Leute verwirrt wurde. Und auch, daß all das Fesselnde dieser Gestaltung, all das Geistreiche, das neue Lichter auf das Werk warf, all die wunderbare, ins kaum mehr Erfühlbare verfeinerte und ausgeschliffene Vollendung der orchestralen Wiedergabe, die reizvolle Delikatesse

der von Mahler auf dem Cembalo begleiteten Rezitative eines nicht wettmachen konnte: daß die Gestalt des Don Giovanni unmächtig blieb; weder Weidemann noch Demuth, freilich auch keiner ihrer Nachfolger konnten ihr nahe kommen. Und es hilft nichts: das Schauspielerische (zu dem hier natürlich der Gesang mit gehört) bleibt das Primäre auf dem Theater, und wenn auch dem Gesamtkunstwerk keines seiner anderen Elemente entzogen werden darf, ist doch dies das Bedingende. Die Donna Anna-Mildenburg, Elvira-Gutheil und Leporello-Mayr schleuderten den Eindruck immer wieder empor — und schließlich war doch Ermattung das Resultat. Was freilich nicht nur an der versagenden Hauptfigur lag; sondern auch daran, daß in der Lösung des szenischen Problems, das ja dann vom Münchener Künstlertheater und von der Mannheimer Idealbühne übernommen wurde, mit viel Spektakel und mit sehr wenig Hinweis auf das Urbild, — daß in dieser Lösung noch keine Endgültigkeit erreicht und daß etwas in ihr noch unrein war. Die Phantasie des Zuschauers läßt sich alles gefallen, zu jeder Ergänzung anspornen, auf jede Illusion einstellen; aber nur nach einer Richtung und in einheitlicher Weise. Die Shakespearetafel und angedeutete Kostüme genügen, um die Einbildungskraft voll anzufachen; prachtvoller, bis ins kleinste durchgebildeter Schauplatz wird auf das angenehmste anregen; Vereinfachung und Stilisierung durchaus die Fähigkeit wecken, aus der Andeutung auf das Erfüllte zu schließen. Aber all das zugleich geht nicht an; ein Hin- und Herzerren der Phantasie, die bedingende Forderung, in der Mitte der Bühne alles ohne Mitarbeit in all seinem Prunk zu empfangen, an der Seite aber alles aus der Imagination ergänzen und manches gar erraten zu müssen. Diese zersplitternde Tätigkeit, zu der die Vorstellungskraft des Zuschauers während dieser ganzen Aufführung angehalten wurde, hatte wirklich etwas Verwirrendes, zumindest etwas Anstrengendes und schließlich Ermüdendes; um so stärker, je glanzvoller die vielen wundervollen Eindrücke waren, die auf Auge und Ohr einstürmten, während gleichzeitig aber ein Teil der Bühne vom inneren Ordnungssinn umgedeutet werden mußte, um eine Einheit zu erhalten. Es war ein Zuviel oder ein Zuwenig;

wie man will. Aber es war einer der interessantesten, fruchtbarsten und zukunftsvollsten Lösungsversuche derartiger Fragen. Ob die endgültige Gestaltung derartiger symbolisch stilisierender Aufführungen in der Vereinfachung des Malerischen oder in einer anders zu erfindenden, entweder gefälliger gebauten und leichter variablen oder gar nicht dem Spiel anzupassenden und ganz unverändert fest bleibenden Rahmenarchitektur zu suchen sein mag, wird eine nahe Zukunft zeigen. Denn für dramatische Werke, die nicht an bestimmte Zeiten gebunden sind, die in vieldeutigem Gehalt ein Spiel allgemeiner Menschlichkeiten bedeuten, ist diese Problemlösung der Bühnenform die einzig mögliche.

Schriebe ich hier eine Geschichte der Mahlerzeit und wären nicht all diese Ausführungen und Schilderungen nur getan, um Mahlers Wesen in den prinzipiellen Dingen seiner Theaterkunst, vor allem aber in seinem glühenden, hämmernden, nichtablassenden Willen auszusehen, der sich in diesen Fragen ebenso wie in all seiner produktiven und reproduktiven Äußerungen immer überraschend neu und unvergeßlich groß zeigte, so müßte ich jetzt von einer Reihe von Vorstellungen berichten, die in ihrer keine Nebensächlichkeiten kennenden Vollkommenheit, ihrem heißen Atem, ihrer brennenden Lebendigkeit und Wahrheit, das Leben unten im Parterre zuschanden machten, so blaß und zahm schien es vor der Intensität, mit der sich vor den erschreckten und entzückten Menschen Schicksale erfüllten und in der Musik zum unmittelbaren Erlebnis gewandelt wurden.

Diese Geschichte kann und will ich hier nicht schreiben, muß sie einem Berufeneren überlassen und will es mir nur nicht versagen, ehe ich zu der letzten Phase der Mahler-Rollerschen Inszenierungskunst gelange, bei einigen Herrlichkeiten kurz zu verweilen, und im übrigen Rollers Bilder und die Erinnerung an schon Gesagtes wirken zu lassen. Aber es hat in dieser Zeit Bühnenschöpfungen gegeben, an denen auch der, der nur das Wesentliche des Opernreformators in einmaligen Strichen geben will, nicht vorübereilen kann, ohne seinem dankbaren Gedenken Gewalt anzutun: „Die Zauberflöte“, ganz zum Märchenmysterium geworden, von einer über-

irdischen Zartheit und Sensibilität der Musik, unbeschreiblich lieblich in den Szenen Pamina-Gutheils, in großartig einfachen magischen Zeichen, wenn die allegorischen Gestalten des Lichts und der Nacht mit all ihren kindlich-phantastischen Gefolgschaften über die zum feierlichen Kult-Tempel gestaltete Bühne schritten, mit unbefangenster Volkslied-Heiterkeit und einem allerliebsten, vielleicht nur zu geistreich-verklärten wienerischen Einschlag in den Papagenoszenen. Der „Fidelio", ganz auf Kammermusik gestellt, von einer Intimität der musikalischen Seelenlaute, wie man sie bisher nicht von der Bühne herab vernommen hat; mit den unheimlichsten, grausamsten Akzenten in den Pizarroszenen; eine Dithyrambe der Treue, hinreißend in der hymnischen Befreiung, der liebesseligen und andachtsvollen Trunkenheit des Schlusses, vor allem aber dem großartigen, symphonisch zusammenfassenden Rückblick und Ausblick der „dritten Leonore", die statt am Beginn zu stehen, ihre ersten Töne dem Ausklingen der Kerkerszene anschloß, von der überwältigendsten, ganz ins Ungemessene, Reinmenschliche gerückten symbolisch-tragischsten Erschütterung. Dazu diese wahrhaft „dramatischen" Schauplätze: zuerst die Idylle in Roccos blumengeschmücktem, sonnenscheindurchfluteten Zimmer, in dem der Canon die unbeschreiblich verhaltene Wirkung von vier flüsternden Seelen machte; der furchtbare Gefängnishof mit seinen unheimlich dicken, feuchtschwarzen, moderigen Wänden, durch die kein Seufzer dringen kann, hinter deren Undurchdringlichkeit man geheime Untaten ahnt; mit den vergitterten Halbkreislöchern, aus deren Finsternis dann die Gefangenen ans Licht kriechen; eine Atmosphäre, in der man nicht atmen kann, drohend, schwer, nur durch den einen blühenden Zweig gemildert, der im Sonnenschein, von einem Baum des anstoßenden Gartens herüber gestreckt, über das massive Tor langt, auf dessen Brüstung die schweigsame, automatenhaft ihr Büttelamt verrichtende Schildwache die Sträflinge „mit Wort und Blick belauscht". Der entsetzliche Kerker mit seiner kalten, undurchdringlichen Grabesnacht tief unter der Erde, in das kohlenglänzende, naßglatte Felsgestein eingehauen, nur von einer kümmerlichen Lampe erhellt, luftlos und lichtlos; und dann die Bastion

am Schluß, der gewaltige Festungswall mit seinen Kanonen und Schießscharten, von Bäumen umrauscht, in heller warmer Sonne, die golden flirrend auf der weithin sich streckenden, leuchtenden, lachenden spanischen Flur liegt — ein Ausblick ins Weite, ins frohe Leben und in die Freiheit. Wer es hier nicht spürt, wie das jauchzende C-dur der Musik in Farbe umgesetzt ist, wie das Bild selbst nicht nur zur erschöpfenden Darstellung der Situation, sondern zum ausweitenden Symbol wird, das dem Schluß des Dramas noch Hintergründe und Perspektive gibt, — mit dem wird man sich über diese Dinge überhaupt nicht auseinandersetzen können. Wenn man die Fragen des Theaters und seiner Wirkungen überhaupt ernst nimmt, was allerdings nur so untergeordnete Geister wie Shakespeare, Goethe und Wagner tun, aber nicht die überlegen Lächelnden, die es nicht begreifen, wie man sich über die Unwichtigkeiten einer „Theaterdekoration" aufregen kann. Gerade hier ist ein überzeugendes Beispiel für die dramatisch steigernde Kraft des Malerischen auf der Bühne und für sein Brückenbauen ins sinnvoll Metaphorische. — Dann der „Figaro", der Komödienhöhepunkt dieser Jahre, von einer fast unbegreiflichen, alles Substantielle überwindenden, fleckenlosen Vollendung, einer wie im Glanz des Abendlichts leicht hinschwebenden, seligen Heiterkeit und dem geistreichen, lächelnden, verlarvten Ernst des Rococo und seiner Spiele — eine Aufführung, in der jeder Künstler auf einem Gipfel stand. Weidemanns schon erzählter Almaviva, die leuchtend mutwillige, erotisch-tändelnde und doch zärtlich treue, in froher List und lachender Schadenfreude entzückende Susanne der Gutheil, deren Gartenarie allein ein Juwel war, ein köstliches Notturno, ein zartester Erwartung volles Brautlied; Mayrs gutmütig boshafter Figaro, der niederträchtig scheinheilige Basilio Breuers und all die anderen rund und lebendig dastehenden Menschen und Menschlein der Komödie, in der übrigens Beaumarchais gerettet wurde; schon durch das unerbittliche Ausmerzen all der eingerotteten Kulissenspäße, durch die Restituierung der höchst charakteristischen, von Mahler mit neuen Rezitativen und an entscheidender Stelle mit einer gar nicht Mozartschen, wenn auch packend drastischen Dissonanzenharmonie versehenen Gerichts-

szene und mit der schon erwähnten, leisen Betonung der Revolutionsatmosphäre, deren man freilich bei Mozarts Musik, diesem lachenden Protest gegen allen Geist der Schwere, rasch wieder vergißt, die aber doch den dramatischen Hintergrund vertieft. Ein Akkord übrigens, der von Roller auch malerisch, nicht nur in der schon geschilderten Szene des in blutigrotes Licht getauchten Hochzeitszuges, sondern gleich in der ersten Szene angeschlagen wird: in dem verwahrlosten Zimmer, in dem Figaro und Susanne wohnen sollen; vorläufig ein Raum voller Rumpelwerk; die Tapeten, die in Fetzen von den nackten Wänden hängen — Figaros Messungen mit dem Zollstab werden auf die neuzubeschaffende Wandbekleidung bezogen — und die zufällig zusammengewürfelten kostbaren Mobiliarstücke zeugen in eindringlicher Stummheit für die aristokratische Lotterwirtschaft des Schlosses in ihrem äußeren Glanz und ihrer auch wirtschaftlichen Verkommenheit. Entzücken, Freude, Frohsinn, leichtlebige Heiterkeit strahlt das ganz in Weiß und zarten Rococofarben gehaltene Zimmer der Gräfin aus, — man fühlt, daß hier keine schweren Gefühle, keine tragischen Erregungen, keine tätlichen Entschlüsse erlebt werden können, und bleibt behaglich und herzensfroh, auch wenn die Dinge sich zum Ernst zu wenden scheinen ... Auch hier wieder ein Beispiel für die Kraft des dramatischen Korrektivs durch das rein malerisch Sinnfällige. Und auch die übrigen Gestaltungen der Figaroszenen sind gemalter Mozart; wie schön am Ende das zuerst so artig zierparkmäßig wirkende Schlußbild seine Linien dem ersten Ton starker und ungebrochener, nicht mehr tändelnder und intrigierender Empfindung anschmiegt, mag das Skizzenblatt Rollers selber aussagen ... Und neben all diesen auf solch leichten Füßen hinlaufenden Vollkommenheiten einer neuen szenischen „gaya scienza" die großartige Ausgestaltung der beiden ersten „Ring"-Abende, in denen nur die an sich gewaltige Dolomitenfelslandschaft des zweiten Walkürenakts in ihren trotzig aufgeschichteten Gesteinstrümmern vielleicht des Meisters Intentionen nicht entsprochen hätte — weniger, weil das Felsjoch für Siegmunds und Hundings Kampf fehlte, als weil mitten in den kolossalen Dimensionen der Steinblöcke die

Gestalten der Lebendigen, also auch die Wotans, Frickas, Brünnhildens allzu unscheinbar und kaum lebensgroß, geschweige denn übermächtig wirkten. Sonst aber hat man selbst in Bayreuth den Grund des Rheins, die selige Höhe, auf der die Götter wohnen, die Hundinghütte, in der jedes Stück des Urväterhausrats, all die Hörner, Gewebe und Geräte den vorzeitlichen Ton der Heldensage auf das intensivste verstärkte, nicht schöner anschaulich gemacht; und der Verzicht auf alle realistische Darstellung des Übersinnlichen, die sturmgetriebenen, wild hinwirbelnden Wolken statt des Walkürenritts, dessen Vorstellung ja sicher in der Volksseele durch derartiges phantastisch geformtes Wolkenjagen erweckt wurde, — all das spornte die Phantasie weit mehr zur Einstellung auf das Wunderbare an, als es das einstige Karussel der Schlachtjungfrauen oder die jedesmal ausgelachten pappenen Widder Frickas vermocht hätten . . . Und zu alledem die Brünnhilde Mildenburg, Weidemanns Wotan, die Sieglinde der Hilgermann, Mayrs Hunding . . . Genug. Zu viel. Der „Historiker" hat das Wort; ich muß mich auf diese kargen, mit Wehmut hervorgeholten Erinnerungsbilder beschränken; wobei gerade der Ausdruck „Bild" falsch gewählt ist — denn die Bilder an sich sind ja geblieben. Fehlt leider nur . . . Aber Klagen bessern es nicht. Weiter.

All diese Inszenesetzungen hatten die lebendigste Wirkung, erregten Diskussionen, verursachten neue Untersuchungen all der alten Bühnenfragen, stachelten die Kritik zu Debatten auf (manche in einem Ton, über den hier kein Wort verloren werden soll) und schürten — von ihren ungemeinen Eindrücken auf alle jene abgesehen, die hier eine so reiche Erfüllung der ihnen im Geiste längst aufgegangenen Vision des Kunstwerks erlebten — das lebhafte Interesse an den praktischen und theoretischen Dingen der Theatergestaltung und an der Art, wie hier eine Lösung versucht wurde. Nur Mahler selbst, der ja als Direktor angesichts der leidenschaftlichen Teilnahme, des turbulenten Für und Wider zufrieden hätte sein müssen, die, wenn nichts anderes, so doch zumindest den Theaterbesuch in ungeahnter Weise steigerten, so daß das Gespenst des Defizits längst dem freundlich schmunzelnden Theatergeist „Überschuß" gewichen war — Mahler war nicht befriedigt.

Die Kasse war ihm Nebensache, und er litt künstlerisch unter zwei Dingen, wenn bei ihm nach all der Freude des Vollbringens, nach der Anspannung solcher erschöpfender geistiger Ausdeutung eines Werks und nach der produktiven nachschaffenden Arbeit, jeder Einzelheit Form und Gestalt zu geben, die Reaktion eintrat, und wenn er die Distanz zwischen dem sah, was ihm eigentlich vorschwebte und dem, was geworden war — besonders wenn er nicht mehr im Rauschgefühl des Entstehensehens, dem Schöpferbewußtsein der herrischen, die Gesichte der Meister zu lebendigem Sein heraufhebenden Stunde befangen war, sondern nur mehr als „Dirigent" dem Fertigen gegenüberstand. Wie oft hat er darüber geklagt, — um es mit den von Dr. Edgar Istel aufgezeichneten Worten zu sagen: „Wenn ich mir die allergrößte Mühe gegeben hatte, eine vollendete Vorstellung zu erzielen, mußte ich schon bei der Wiederholung mit ansehen, wie allmählich das Beste abbröckelte; die dritte, vierte und fünfte Aufführung verschlechterte sich zusehends und es war mir keine Möglichkeit gegeben, innerhalb des Repertoirebetriebs so viele Proben zu halten, als zur Aufrechterhaltung des Niveaus, das ich für entsprechend hielt, notwendig gewesen wären." Diese Unmöglichkeit, „Werke der darstellenden Kunst zu monumentalisieren", ihnen Dauer zu geben, die Unmöglichkeit, in einem täglich spielenden Theater wenigstens jene Abende, die er als Feste der Kunst dem laufenden Spielplan abgerungen hatte, in ihrer Reinheit zu erhalten, war es denn auch, die dann zum Hauptgrund seines Scheidens wurde. Er fühlte, daß er in seinem Ankämpfen gegen den frivolen und verlogenen Geist des Alltagstheaters und in seinem vermessenen Unterfangen, aus einer Repertoirebühne ein Festspielhaus zu machen, trotz alles herrlichen Gelingens der einzelnen Wagnisse gescheitert sei — auch, wie es sich zeigen sollte, was die erziehliche Wirkung auf das Publikum und besonders was dessen Dankbarkeit betraf. Welche Schranken ihn hemmten, welche Unüberwindlichkeiten, die er in heroischer Zähigkeit immer wieder aus dem Wege geräumt hatte, sich ihm entgegenstellten, kam ihm zu erschreckendem Bewußtsein, als er seinem Spielplan das genialste dramatische Musikwerk einzuverleiben gedachte, das wäh-

rend der Zeit seines Wirkens geschaffen worden war: die „Salome“. Er vermochte es nicht; war trotz seiner fast unbegrenzten Macht, trotz des Vertrauens seiner oberen Behörde (die sich, es muß nachdrücklich festgestellt werden, immer aufs vornehmste gegen ihn betrug und ihm Treue hielt) nicht imstande, die Einwände einer veralteten Hoftheaterzensur zu besiegen und das in tückischer Schönheit gleißende, verrucht betörende, in düsterer Juwelenpracht funkelnde Werk zur Aufführung zu bringen, die ihn nicht nur wegen der leidenschaftlich und mit einer Beimischung von leisem Grauen von ihm bewunderten Schöpfung, sondern auch wegen der lockenden neuen Dirigentenprobleme reizte, die es bot. Umsonst: der Heilige durfte die Hofbühne nicht betreten, obgleich vor Jahren der im Stoff gleichen Herodiade von Massenet kein Hemmnis bereitet worden war, obgleich wenige Jahre später die Madonna selber von einer wunderschönen Tanzkünstlerin mimisch verkörpert werden durfte und kurz vorher die Heilandsgestalt des Lehrers Gottwald im Hannele bei der Burgtheateraufführung nur Rührung und Ergriffenheit, aber nirgends religiösen Anstoß erregt hat. Umsonst. Damals erkannte er, daß er nur Scheinsiege des Augenblicks erkämpft habe, aber gegen das unrettbare Wesen und den unehrlichen Geist des Theaters machtlos sei; erkannte, daß er vielleicht Beispiele geben, niemals aber eine bleibende Reform des Opernbetriebes erobern und daß er seinem wahren Selbst und seinem eigentlichen Schaffen untreu werde, wenn er in vergeblichem Aufstand gegen den Bühnenalltag sein Besseres versäume, um mit äußerster Heftigkeit seines Willens ein paar Stunden, deren Glanz nur zu bald verlöschen mußte, mit seinem Geist anzufüllen und durch sie den Wartenden ein Zeichen zu geben, das er ihnen ganz anders und in weit radikalerer Intensität in seinem eigenen Werk zu geben vermochte. Von diesem Moment an war sein Scheiden von der Hofoper beschlossene Sache. Nur daß er bei aller Enttäuschung des Gescheitertseins nichts Halbes getan haben und und kein Stückwerk zurücklassen wollte; der Plan, den er von Anfang an gefaßt hatte, sollte erst zu Ende geführt werden: der große Zyklus „Deutsche Oper“, von Gluck beginnend, über Mozart, Beethoven, die Romantiker und Wagner zu den

Neuesten, bis zu Strauß und Pfitzner führend, mit dem Intermezzo zweier Lustspielmeisterwerke, des Barbier von Bagdad und der Widerspenstigen. Es ist nicht dazu gekommen. Er hat noch die mutwillig entzückende Goetzsche Schöpfung, die Glucksche Iphigenie, den Lohengrin hingestellt; aber Weber, Marschner, Cornelius, ein paar Wagnerwerke fehlten noch, als er, aufs schmerzlichste entmutigt, aus der Hofoper einem verderblichen Zerstörer gleich scheiden und sein großartiges Reformwerk als Torso, nur als Beispiel und nicht als bleibende Tat zurücklassen mußte.

Aber noch ein zweites ließ ihn unbefriedigt. Ihm war bei all diesen Inszenesetzungen immer noch zu viel handfeste Täuschung, zuviel Kulissenillusion und zuviel Betrug der Sinne durch Papiermaché und bemalte Leinwand. Ihm schwebte etwas anderes, Reineres, weniger greifbar Wirklichkeitsgetreues und dafür Geistgetreueres vor. Betrachtete er doch von Anbeginn an alles Bisherige als bloße Versuche, als Vorwärtstasten, das erst zum „Eigentlichen" führen sollte. Er wollte noch zu einer ganz anderen Bühnenkunst hinkommen. In seinen bewegendsten und offenbarungsreichsten Inszenierungen hat er — um den Weg noch einmal kurz festzustellen — zunächst all das musikalisch Unrichtige, Unvollständige, Vernachlässigte verabschieden müssen, um das Werk, wie es wirklich ist, in seiner unentstellten musikalischen Reinheit zu zeigen. Hat dann einen immer einheitlicheren, reineren dramatischen Zusammenhang und Zusammenklang erstrebt: hat die Darstellung immer mehr von der Konvention, von der sinn- und gedankenlosen Routine befreit und den Kern des Dramas durch immer stärkere Deutlichkeit der stets aufs neue revidierten, immer intensiver alle Innerlichkeiten in sichtbare Aktion umwandelnden Darstellung enthüllen wollen; hat dann durch die sinnfällige Bildwirkung, durch eine gleichsam symphonische Einordnung des Mimischen, schließlich auch durch die Symbolik der Farbe die Wechselwirkung von Ton, Wort, Gebärde und Bild auf das wunderbarste verstärkt und so zum erstenmal außerhalb Bayreuths, vor allem aber zum erstenmal in Werken der andern Meister, Beethovens, Mozarts, Lortzings, Verdis, ja Meyerbeers, den großen Zusammenklang der Künste zu jener Einheit

gezeigt, die man Drama nennt. Aber einmal so weit, wollte er noch darüber hinaus; wollte ganz ins Symbolische vordringen, das Reale zurückdrängen, alles nur mehr als Sinnbild des Lebens wirken lassen, als vom Zufall abgetrenntes menschliches Schicksal: alle Überdeutlichkeiten, alles Zuviel des realistischen, musikalischen und dramatischen Akzents, alle Überflüssigkeiten der Gebärde sollten verbannt werden; die bemalten Fetzen, die plastische Pappe, der Tand der Kostüme auf das Mindestmaß beschränkt, auf die einfachste Form und Linie, auf die bloße Andeutung, auf das Stilisierte im letzten, nur mehr Resultate gebenden Sinn. Freilich hätte er noch Jahre dazu gebraucht und selbst dann wäre er damit zu früh gekommen. Aber für die, auf die es ankam, wäre es wirklich das „Eigentliche" geworden.

Dieses Eigentliche hat er aber doch einmal zu zeigen vermocht. In der Gluckschen Iphigenie in Aulis, die, ohne daß er es damals wußte, seine letzte szenische Tat werden sollte. Hier war wirklich alles verbannt, was noch irgendwie an den Maschinenmeister und die Kostümateliers mahnen konnte. Ein einfacher, hellgelblicher Vorhang mit Mäanderstickerei, der nur am Schluß den Ausblick auf den schiffebedeckten Hafen frei machte, schloß die Bühne ab; die Chöre waren zum sanften Reigen geordnet, gleich lebendig gewordenen etruskischen Vasenmalereien; die Szenen der Hauptgestalten durchaus innerlich bewegt, aber in der gebändigten Ruhe antiker Plastiken, ganz auf Reliefwirkung gestellt — all das aber nicht im geringsten posenhaft, gezwungen oder einstudiert; der edelste Ausdruck der wie in weißem, parischem Marmor schimmernden Musik, in der Mahler auf alle Polychromie verzichtete und die aus ihrem französierenden Corneille-Charakter ins unzeitlich Heroische entrückt wurde. Die Klytemnästra der Mildenburg, ein grandioses Vorspiel zu ihrer grausigen, von Bluträumen verwüsteten Atridenfürstin in der „Elektra", und die gleich einer lebendig gewordenen Mädchenstatue der Perikleischen Zeit liebliche Iphigenie der Gutheil, Schmedes' gepanzert-heldenhafter Achill und Agamemnon-Demuths mächtiger Gesang schlugen Akzente einer derart von allem Verschminkten und Verlogenen gereinigten Dramatik an, daß aus dieser

(bis heute noch nicht ganz zerstörten) Vorstellung nicht nur prachtvolle Perspektiven neuer Möglichkeiten aufgetan, sondern eine durchaus ethische Wirkung empfunden wurde. Die Verächter des Theaters mögen lachen und dieses Wort in Verbindung mit allem, was mit Bühne zu schaffen hat, als vermessen bezeichnen. Es bleibt deshalb nicht minder wahr. So wie Wagner in Bayreuth durch die selbstlose Hingabe seiner Künstler an das Werk nicht nur eine künstlerische, sondern eine sittlich beispielgebende Macht übte, hat auch Mahlers wunderbar großes Beispiel, die unbarmherzige Reinheit seiner Kunstübung und sein tyrannisch-enthusiastischer, alle Niederungen unter sich lassender Wille nicht nur in machtvoll hinreißender Künstlerschaft, sondern in seinem ganzen großen Ethos gewirkt, wo immer er sich betätigte, — in seinen Tonschöpfungen nicht minder als in allem, was er im Theater schuf. Was mit ein Grund zu seiner Verhaßtheit war: daß er auch in Dingen, denen sonst nur Frivolität und Genußsucht das Gepräge geben, Ernst, Größe und sittliche Höhe zeigte und bewies, daß es in der Welt nichts Unwichtiges gebe, wenn der rechte Mensch den rechten Blick darauf wirft. Bahr hat von Max Burckhard gesagt: „Er lehrte uns, was ein Mann ist. Es gehört zu den österreichischen Eigentümlichkeiten, daß hier die stärkste moralische Wirkung der letzten zwanzig Jahre von einem Theaterdirektor ausgegangen ist.“ Das gilt von Gustav Mahler noch in weit höherem Maß.

VI.

Während Mahler, unbekümmert um Zuruf und Abwehr, nur sich selbst erfüllend und den Blick auf sein Ziel gerichtet, seine Reformarbeit in der Oper tat, hatte sich fast unmerklich und doch gleichsam über Nacht, einer nach dem andern aus der Phalanx der Bewunderer weggestohlen, und plötzlich stand in geschlossenen Reihen ein Heer jener Widersacher bereit, die Richard Strauß im Heldenleben in köstlichen und unabänderlichen Strichen konterfeit hat. Ich habe die Ursachen dieser Abkehr im Verlaufe dieser Schilderungen psychologisch zu ergründen versucht; nachträgliche

Polemik aber scheint mir so unfruchtbar, daß eines der schlimmsten, mit dem Titel „Mahler und die Kritik" zu überschreibenden Wiener Kapitel lieber unterdrückt werden mag. So sehr es reizen würde, in einzelnen Fällen zu untersuchen, was zu solchem Abfall und zu solcher Feindseligkeit führte und vor allem einmal die Begründung der Vorwürfe näher zu betrachten, die gegen Mahler gerichtet wurden. Aber was hier geschah, ist nicht wieder gutzumachen, Unwiederbringliches nicht mehr zurückzurufen. So mag es mit diesem Hinweis sein Bewenden haben und nur eines gesagt werden: daß es doch in keiner andern Stadt der Welt möglich gewesen wäre, einen der größten Menschen und Künstler mit solch hartnäckiger Perfidie, mit geflissentlicher Verkennung, vor allem aber in einem Ton rüdester Schmähung und dünkelhaftester Schulmeisterei zu verfolgen, ohne daß sich die entrüstete Öffentlichkeit mit Empörung und Schonungslosigkeit auflehnen würde; nicht wider sachliche Gegnerschaft, aber wider die verletzende Respektlosigkeit gegen einen, zu dem sie sich jahrelang mit Stolz bekannt hat, und gegen die hämischen Belehrungen, die einem Künstler galten, von dem jeder nur schweigend zu lernen hatte. Man hat Gustav Mahler in der letzten Zeit seines Wirkens wie einen Schuljungen behandelt, hat gegen ihn wie gegen einen verbrecherischen Schädling gehetzt, hat sogar sein Privatleben verleumdet; und mit Ausnahme weniger, die sich in Treue zu ihm bekannten und sich gegen das wüste Kesseltreiben wandten, in dessen Toben freilich ihre Stimme verhallte, hat man dazu geschwiegen. Weil man hierzulande wohlerzogen und vornehm ist. Nur daß es auch ein andres Wort für diese Vornehmheit gibt. „Nirgendwo anders in der Welt," sagt Felix Salten in seinem Mahler-Essay, dem schönsten, den ich über Mahlers Persönlichkeit gelesen habe, „nirgendwo anders in der Welt wird die aufstrebende Jugend von alternden Bankrottierern so schmachvoll mißhandelt wie in Wien. Nirgendwo darf die Unfruchtbarkeit sich so dreist als Kritik verkleiden und sich am keimenden Leben nirgendwo so hämisch vergreifen. Nirgendwo darf ein Mensch seine Wut über die eigene Sterilität hinter der Ausrede bergen, er wache voll Eifer über ehrwürdige Tradition und darf nirgendwo

unter dem Schutz einer solchen Ausrede alle neue Kunst, jede neue Idee, jede frische Regung niedertrampeln. Nirgendwo sind die Künstler einer erfolgfeindlichen, neiderfüllten Kritik von Entgleisten so vollkommen und so schutzlos ausgeliefert und unter so totaler Gleichgültigkeit des Publikums. — — Jetzt freilich rühmen sie Mahler und singen sein Lob. Aber das tun sie nur, weil er gestorben ist. Der Lebendige, der in der Fülle und Kraft seiner Arbeit steht, dem ein gutes Wort vielleicht Labsal und Förderung wäre, ist ihnen immer nur eine Zielscheibe des Schimpfens. Denn weil er lebt, soll er nicht gelobt noch gefördert werden. Und alle ihre Sympathie ist bloß nur bei den Toten. Für die Toten schwärmen sie; für die Toten treten sie mit Feuereifer ein, als gälte es, sie zu schützen. Von den Toten sind sie bezaubert. Dem Lebendigen aber ‚fallen sie nicht herein'." Nun, Mahler ist tot; aber er selber war davon überzeugt, daß die maßlosen Erregungen seiner Wiener Zeit den Ausbruch seines Herzleidens beschleunigt haben. Er ist tot; aber die ihn geschmäht und ihm seine Arbeit zum Ekel gemacht haben, leben noch und schämen sich nicht einmal.

Man hat in diesen letzten Jahren plötzlich von ihm behauptet, daß er ein schlechter Operndirektor sei, daß er jedes Interesse an dem von ihm geleiteten Institut verloren habe, daß er nur mehr an sein eigenes, höchst fragwürdiges Schaffen denke. Wie es mit dem „schlechten Direktor" stand, mögen die vorstehenden Blätter dargetan haben, und wenn er das Interesse an der Hofoper verloren und sich seines wahrhaften, des tondichterischen Berufs entsonnen hätte, wäre es angesichts der Hetze rings um ihn kein Wunder gewesen. Betrachtet man aber die Leistung seiner Nachfolger und vergleiche damit, daß Mahler in seinen letzten beiden Opernjahren den Mozart-Zyklus mit Cosi fan tutte, der Entführung und der Zauberflöte zu Ende gebaut, die unerhört eindrucksvolle Neuinszenierung der „Walküre", die klassische der „Iphigenie" und die köstliche, von Shakespearescher Heiterkeit erfüllte der „Widerspenstigen"[1]) gebracht, daneben auch Aubers „Stumme", in der er,

[1]) Mit der hinreißend frohen, in jeder Gestalt markanten, durch das edelstörrische, magdlich-stolze und schließlich demutvoll-hingegebene Käthchen

durch Roller aufmerksam gemacht, trotz der Wut der Erbmimikerinnen des Hofballets Grete Wiesenthals lieblich reine, ganz aus der Musik geborene Körperkultur zum erstenmal zeigte; dazu Neuheiten wie die „Rose vom Liebesgarten", Wolf-Ferraris „Neugierige Frauen", d'Alberts „Flauto solo", Erlangers „Polnischer Jude", Puccinis „Madame Butterfly", durchwegs eigenartige und zum Teil hochwertige Musik und zumindest reizvoll fesselnde Stofflichkeiten. Wenn ein neuer Mann käme, könnte er nicht viel mehr leisten. Für die Tätigkeit eines „Müdegewordenen" war es immerhin etwas.

Aber selbst wenn all dem nicht so gewesen wäre, selbst wenn jene Vorwürfe mit Fug gemacht worden wären und der dazu, daß er in der Wahl neuer Werke und ihrer Komponisten nicht glücklich gewesen sei (wo er neben anerkannten Meistern wie Smetana, Bizet, Leoncavallo, Rubinstein, Goldmark und Offenbach — dessen „Hoffmanns Erzählungen" Mahler überhaupt erst in ihrer unheimlich anziehenden Phantastik der Welt vermittelt hatte — als neue, in der Hofoper noch nie zu Gehör gelangte Tondichter wie Tschaikowsky, Richard Strauß, Charpentier, Thuille, Siegfried Wagner, Giordano, Zemlinsky, Josef Reiter, Puccini, Hugo Wolf, Leo Blech, d'Albert, Pfitzner, Julius Bittner und Reznicek vorgeführt hat, Namen, denen kein kommentierendes Wort beizufügen ist) — selbst

---

der Gutheil, Weidemanns abenteurerfroh erobernden Petruchio und durch den bezaubernden Verona-Traum der Rollerschen Bilder getragenen Vorstellung war Mahler nie ganz zufrieden. Nicht daß er an der Interpretation zu mäkeln hatte. Aber er konnte sich mit dem Originalschluß der Oper nicht abfinden, mit der Vereinigung aller Verwandten, mit Katharinas Sermon am Ende, und er ließ das Werk kurz entschlossen mit der schönen Liebesszene schließen, dem einzig möglichen Ausklang, den Weingartner bei der Wiederaufnahme des Werks pünktlich durch das Anhängen des Originalschlusses um alle Wirkung brachte. Aber Mahler selbst war der Abänderung nicht froh; es war ihm unerträglich, einen anderen derart einschneidend zu „corrigiren" und war auch von der Lösung an sich nicht recht befriedigt. Um so mehr freute er sich, als ihm zu willkommener Bestätigung seines richtigen Instinkts der Komponist Oscar Straus — wie dieser mir freundlichst brieflich mitteilt — einen von Goetz herrührenden, dem ersten Dirigenten des Werks, Ernst Frank in Mannheim handschriftlich gewidmeten Klavierauszug der Oper verehrte, in dem der Komponist eigenhändig den gleichen Strich wie Mahler vorgenommen hatte.

wenn all dem nicht so gewesen wäre: sein bloßes Dasein, das Da-Sein eines so gewaltigen Künstlers hätte genügen können, um dem Institut Glanz und Leben zu sichern; von den beglückenden, bereichernden Abenden nicht zu sprechen, an denen er am Pult saß und als Dirigent am Werk war. Das mag wieder übertrieben klingen; aber die Ungenügsamen, denen es zu wenig scheint, mögen sich fragen, ob nicht die Scheu vor der Anwesenheit eines großen Meisters die Schamlosigkeit des Theaterbetriebs doch vor allzu ungenierter Ausbreitung bewahren, und ob nicht allein dadurch eine Selbstkorrektur aller Leistungen, ein Ansporn der Betätigung, vor allem aber ein menschliches und künstlerisches Beispiel von höchster Kraft gegeben gewesen wäre. Man denke sich Richard Strauß oder auch Hans Pfitzner an der Spitze der Wiener Hofoper — und sei es bloß nominell — und man wird die rechte Antwort bereit haben.

All das freilich angesichts der Tatsache müßig, daß er schließlich wirklich müde wurde, nicht seiner Arbeit, aber der Widerwärtigkeiten und des Undanks, den er für sie geerntet hatte. Er legte plötzlich seine Stellung nieder, war nicht länger zum Bleiben zu bewegen, leitete bis zum Ende seines zehnten Direktionsjahres die Geschicke der Oper mit einer wachsamen Gewissenhaftigkeit, als hätte er eben erst sein Amt angetreten, und schied am letzten Dezembertag des Jahres 1907, nachdem er ein Vierteljahr zuvor in einer Fidelio-Aufführung, ohne jede Ankündigung, um Demonstrationen irgendwelcher Art zu vermeiden, zum letztenmal dirigiert hatte.

Daß er ging, war — Burckhard, glaub' ich, nannte es so — eine Kulturtragödie und eine Schmach für Deutschösterreich; wie er ging, oder vielmehr, was ihn zum Scheiden trieb, war eine Komödie gleich der seiner Berufung, die ja nicht nur seiner künstlerischen Qualitäten wegen erfolgt war, sondern hauptsächlich darum, weil es einflußreiche Menschen gab, die darauf hofften, in ihm einen gefügigen Verbündeten zu haben. (Daß sie sich geirrt hatten, braucht nicht erst gesagt zu werden; und auch nichts über ihren ohnmächtigen Zorn, als sie seiner in der Leistung begründeten und durch seine stolze Unabhängigkeit erhöhten Macht nichts anzuhaben vermochten.) Dieser Berufung stand sein Abschied würdig zur Seite, der ja ebenfalls nicht erfolgte,

weil Mahler versagt hatte. Man weiß, daß sein Scheiden für ihn beschlossene Sache war, seit er der „Salome“ nicht den Einzug in die Hofoper erobern konnte; er fühlte sich fehl am Ort, wenn seine Macht und seine Befugnis es ihm nicht möglich machen konnten, das faszinierendste Werk seiner Zeit in dem von ihm geführten Institut zu Gehör zu bringen. Dann aber kam es, daß die Umtreibereien und die Gehässigkeiten gegen ihn doch soweit gewirkt hatten, daß bei einem Tristanabend, als ihn vor dem dritten Akt der stürmisch losrauschende Jubel des im Innersten gepackten und erschütterten Publikums begrüßte, auch vereinzeltes Zischen laut wurde. Das deprimierte ihn furchtbar; in übertriebener Empfindlichkeit, denn für die ungezogene Respektlosigkeit einer Handvoll Gassenjungen hätte er nicht sein ganzes Auditorium verantwortlich machen müssen. Er aber fühlte sich von „seinem“ Publikum verraten und im Stich gelassen, hatte die Empfindung, daß ihm kein Dank mehr entgegengebracht wurde und litt unter der Enttäuschung, daß an jenem Abend nicht die Gesamtheit der Hörer wie ein Mann gegen die ihm angetane Beleidigung demonstriert hatte. Aber man war wieder einmal „vornehm“ gewesen . . . Ebenso schwer verwand er es, daß die Philharmoniker, „das erste Orchester der Welt“ — das Mahler drei Jahre lang zu beispiellosen Triumphen, zu Leistungen von solch unerhörter, kaum zuvor geahnter Eindruckskraft geführt hatte, daß einer allerdings wie ein Elementarsturm wirkenden Aufführung der Beethovenschen „Fünften“ und der Jupitersymphonie drei Tage später die Wiederholung erzwungen wurde — es abgelehnt hatten, Mahler einstimmig per Akklamation wiederzuwählen und die Konzerte weiterhin vom Balletdirigenten der Oper leiten ließen. Den letzten Anstoß zu seinem Scheiden aber ergab es, als Mahler, auch als administrativer Leiter von höchster Gewissenhaftigkeit und im Interesse der Verwaltung seit jeher ein Vertreter der Meinung, daß die wegen der kurzen Blütezeit der Sängerstimmen so ungebührlich hoch gemessenen Gagen nach Ablauf dieser Blütezeit naturgemäß entsprechend zu vermindern seien, das Bleiben eines sehr beliebten, aber stimmlich nicht mehr auf der Höhe von einst stehenden Sängers nur bei beträchtlicher Reduktion seiner sehr

reichlichen Bezüge befürworten wollte. Der Sänger beschritt nicht den Instanzen-, sondern den hier beliebteren Protektionsweg, bediente sich der Vermittlung einer sehr einflußreichen, wenn auch in diesem Fall besonders kurzsichtigen Persönlichkeit und erreichte es, daß ihm hinter Mahlers Rücken ein neuer Vertrag mit unveränderter Gage ausgefertigt wurde. Mahler war gezwungen, seine nachträgliche Genehmigung zu geben; aber er sah durch den an sich nichtigen Vorfall seine Autorität bedroht, sah in der Umgehung seiner Person mit Recht eine kränkende Mißachtung, hatte nicht mehr das Gefühl, an seiner höheren Behörde den ihm gebührenden Rückhalt zu haben, reichte nun seine sofortige Entlassung ein und ließ sich durch nichts zu einer Zurücknahme seiner Demission und nur mit Mühe zur Weiterführung der Direktion bis zur Ernennung seines Nachfolgers bewegen. Eine jener Wiener tragischen Possen, die hier immer wieder aufgeführt werden und die aufs verhängnisvollste hemmend in die kulturelle Entwicklung der Stadt eingreifen. Grotesker und kläglicher konnte diese an festlichem Glanz, an erlauchter Kunsttat, an beispielgebender Größe so reiche Zeit nicht enden. Aber es scheint, daß diese Reaktion der Instinkte im Lauf der Dinge gelegen war. Der beliebte Sänger ist noch immer mit unverminderten Bezügen da; Mahler ist tot und so ist die gestörte Ordnung wieder hergestellt.

* * *

Am Tage seines Scheidens richtete Mahler an seine Künstler einen Brief, der so viel von seinem Wesen und seiner Gesinnung aussagt, daß er hier nicht fehlen soll.

Er lautet:

„An die geehrten Mitglieder der Hofoper! Die Stunde ist gekommen, die unserer gemeinsamen Tätigkeit eine Grenze setzt. Ich scheide von der Werkstatt, die mir lieb geworden, und sage Ihnen hiermit Lebewohl.

Statt eines Ganzen, Abgeschlossenen, wie ich geträumt, hinterlasse ich Stückwerk, Unvollendetes, wie es dem Menschen bestimmt ist.

Es ist nicht meine Sache, ein Urteil darüber abzugeben, was mein Wirken denjenigen geworden ist, denen es gewidmet war. Doch darf ich in solchem Augenblick von mir sagen: ich habe es redlich gemeint, mein Ziel hochgesteckt. Nicht immer konnten meine Bemühungen von Erfolg gekrönt sein. Dem Widerstand der Materie, der Tücke des Objektes ist niemand so überantwortet wie der ausübende Künstler. Aber immer habe ich mein Ganzes daran gesetzt, meine Person der Sache, meine Neigungen der Pflicht untergeordnet. Ich habe mich nicht geschont und durfte daher auch von den anderen die Anspannung aller Kräfte fordern.

Im Gedränge des Kampfes, in der Hitze des Augenblicks blieben Ihnen und mir nicht Wunden, nicht Irrungen erspart. Aber war ein Werk gelungen, eine Aufgabe gelöst, so vergaßen wir alle Not und Mühe, fühlten uns alle reichlich belohnt — auch ohne äußere Zeichen des Erfolges. Wir alle sind weiter gekommen, und mit uns das Institut, dem unsere Bestrebungen galten.

Haben Sie nun herzlichen Dank, die mich in meiner schwierigen, oft nicht dankbaren Aufgabe gefördert, die mitgeholfen, mitgestritten haben. Nehmen Sie meine aufrichtigsten Wünsche für Ihren ferneren Lebensweg und für das Gedeihen des Hofoperntheaters, dessen Schicksale ich auch weiterhin mit regster Anteilnahme begleiten werde. Gustav Mahler.“

Dieser Brief wurde im Hofoperntheater affichiert. Am nächsten Tage fand man ihn von unbekannter Hand in Fetzen gerissen . . .

DER MUSIKER

„Nur über Dinge, die einen nichts angehen, kann man unparteiisch urteilen. Das ist auch der Grund, warum ein unparteiisches Urteil niemals Wert hat.“

Oscar Wilde.

Vorspiel

Mahler und seine Zeit. — Der Lyriker.

I

Hermann Bahr definiert in seinem wunderschönen, tief beruhigenden Buch „Inventur" den Zustand der heutigen Kunst als einen „des höchsten technischen Könnens bei völliger Willenlosigkeit, Seelenlosigkeit, ja Wesenlosigkeit der Kunst. Ihr scheint nichts unmöglich zu sein und doch ist sie nicht einmal fähig, unsere Zeit auch nur anzudeuten. Sie enthält nichts von allem, was sich in unserer Zeit ereignet. Alles, was die Nachkommen einst an unserer Zeit segnen werden, ereignet sich außerhalb der Kunst."

Das ist im allgemeinen sicher wahr, soweit es die Literatur und die bildende Kunst betrifft. Schon nicht mehr, wenn man die Architektur unserer Tage betrachtet und ganz und gar nicht, wenn man unsere Musik hört. Was heute gedichtet oder gemalt wird, könnte ebensogut — wenn man von unwesentlichen Äußerlichkeiten weg nur auf das Wesentliche sieht — in irgendeiner anderen Zeit zum Gedicht, zum Drama, zum Bild geworden sein. Schon unsere neuen Häuser aber tragen die Züge unseres Lebens; was Messel in Berlin, was die Darmstädter Kolonie, was die Wiener Otto Wagner, Olbrich, Hoffmann, Loos, die Werkstättenleute bauen, ist ganz auf unser Bedürfnis eingestellt und wird, wenn eine in ihrem Bauen naturgemäß schon den Bedingungen der Aviatik und der durch sie veränderten Lebenseinrichtungen folgende Nachwelt sich über unsere primitiven Wohnhäuser wundern wird, doch von unserer Art zu leben, von unserem Licht- und Lufthunger, von unserem einst sicher als bescheiden geltenden Luxus der Telephone und Lifts, der elektrischen Vorrichtungen, von unserer Körperpflege und von allen möglichen anderen Dingen erzählen, die alle in unseren Häusern ausgedrückt sind und die Form und Anlage dieser Häuser ebenso wie ihre Einzelheiten bedingt haben. Noch mehr aber als dem architektonischen Bau und Rhythmus haben sich all diese äußeren Zeichen unseres Lebens und mehr noch die inneren unserer Musik aufgeprägt. Was

heute außerhalb der ewigen „Schulen“ und der Prozessionen der Traditionshüter komponiert wird, könnte in gar keiner anderen Zeit entstanden sein; jeder Takt trägt ihre Sehnsucht und ihre Not auf der Stirn geschrieben. Das ungeheure Bangen, die Angst vor den dunklen, rätselvollen Dingen, die nur in leisen Nachtstunden laut werden, die heftige Abwehr aller Lüge eines nur für den Alltag hergerichteten falschen Lebens, hinter dem erst, geheimnisschwer und drohend, das wahre steht, spricht aus Schönbergs Musik (soweit sie uns zugänglich ist) mit grauenhaft lockenden, wunderbar beunruhigenden Zungen. Die Lust am Lebendigmachen erlauchter alter Kultur und großer Erbschaft, die Freude am Gesetzmäßigen, mechanisch Geistreichen und tadellos Funktionierenden, an einer die verwegensten technischen Probleme mit leichtem Handgelenk lösenden Bravour und dabei die heimliche romantische Sehnsucht, die manchmal aus all der scheinbaren Nüchternheit wie aus tiefstem Traum aufseufzt, — all das in Tönen ausgedrückt und man hat Max Reger. Diese Sehnsucht, davonfliegend auf eine Insel der Seligen, wie sie sich jeder zu schöner Gemeinschaft einmal wünscht, zur Flucht aus allem unreinen Hasten und aus der Gier des Marktes in die wunderbare Stille, in der alle Kreatur, Tier, Blume und Stein ihre verständliche Sprache spricht und in der uns die Geschöpfe des Traums Brüder nennen — diese nur unseren Tagen gehörende Sehnsucht ist in Hans Pfitzners Musik mit einer Innigkeit sondergleichen laut geworden. Die Romantik, die in allen Dingen des Lebens und selbst in den unscheinbarsten des Alltags verborgen liegt, in jeder prosaischen Verrichtung, wenn sie nur aus echtem Impuls und starkem Lebensdrang geschieht, hat Franz Schreker (und ebenso Gustave Charpentier) in seinen seltsam aus Realem und Phantastik gemischten Bühnenwerken einzufangen gesucht. Und neben diesen, zu denen noch eine Menge anderer treten, der große Magier unserer Zeit, der all ihren Glanz und ihre Tücke, ihr grandioses Tempo und ihre grausame Hysterie, ihre blitzende, sportlich gestählte Schmiegsamkeit, ihre Beziehung zu allem Großen der Vorwelt und Mitwelt, ihre fiebernden Träume und ihr stolzes Wachen in seine Musik gebannt hat: Richard Strauß, dem freilich noch eines eigen ist, das ihm die Kraft gibt, all das wiederzuspiegeln und es noch

mit einem „Mehr“ zu beschenken: die fest in sich ruhende Heiterkeit, das Sichbewahren im Sichvergeuden; die Herrschaft, das bändigende Sichinnehaben einer im tiefsten triebhaften, kindlich vertrauenden Natur, die mit allem Ernst und aller Wesenheit nur mehr spielt.

Aber vielleicht hat Bahr all das gar nicht gemeint, wenn er vom künstlerischen Ausdruck unserer Zeit spricht. Denn gleich darauf berichtet er, wie er in der Wissenschaft gefunden hat, was er in der Kunst vergeblich gesucht habe: „Eine Zärtlichkeit, Innigkeit und Seligkeit des Naturempfindens, da Gott überall gegenwärtig und unmittelbar durch Mitleid und Mitlust erreichbar ist. Hat das Christentum die Heiligkeit des Menschen, so wird jetzt die Heiligkeit des Tieres, von Busch und Baum, des Gesteines und der Gestirne wieder entdeckt, jeder Augenblick und jeder Atemzug ist nun im Weltall überall Gottes voll, den Erkennenden umgibt innen und außen nur Gott allein, und wessen sich die Vertrauten heidnischer Mysterien oder unsere deutschen Mystiker oder der heilige Franz in Anfällen betäubenden Entzückens ahnungsvoll bemächtigen, das hält nun der Forscher mit sicherer Entschiedenheit fest. Wer aber einmal so mit dem Mikroskop oder durch das Fernrohr Gott erblickt und Aug in Aug vor ihm verweilt hat, ist hinfort unfähig, jemals wieder ganz in ein ungeistiges Dasein zurückzukehren, er kann nur noch in einer nicht mehr verstummenden Andacht, er kann nur noch in der Ewigkeit leben“. Freilich: mit diesem Empfinden und Erkennen hätte die sehr diesseitige Kunst von heute und unsere Musik wirklich wenig gemein, wenn nicht doch Einer dagewesen wäre, der hier Brücken geschlagen hat. Denn all das, das große Gefühl der Heiligkeit des Lebens und aller Kreatur, die Frömmigkeit des Erkennens, die erschütternde Andacht im Angesicht der „lieben Erde“, der Natur und ihrer kleinen und großen Mächte, ihrer lieblichen und gefährlichen, ihrer zarten und ihrer drohenden Wesen, das Suchen und Finden Gottes, die Qual, das längstabgestreifte Gemeine, zu dem er doch nie wiederkommen kann, doch immer wieder erleben zu müssen und von ihm gestreift, ja angepackt zu werden, die angstvollen Rufe nach dem schöpferischen Geist und das Aufgehen in der ewigen All-Liebe— all das ist wirklich im Werk eines einzigen großen Künstlers unserer

Tage zu Kunst geworden. Im Werk Gustav Mahlers. Wer es je erlebt hat und Worte liest wie die eben wiedererzählten, dem werden bei jedem dieser Worte die Töne jenes Werkes erklingen. Man kann die geistige Substanz der Mahlerischen Symphonik und Lyrik nicht deutlicher und knapper in eine Formel bringen als durch diese wenigen Sätze, die doch keinem Kunstwerk, sondern dem Arbeiten der Schüler und Nachfolger Ernst Häckels gelten.

Deshalb ist Gustav Mahler der große Meister unserer Zeit, weil er vielleicht der einzige ist, in dessen Tat und Werk wirklich der Inhalt der Jahrhundertwende, „alles, was die Nachkommen einst an unserer Zeit segnen werden" enthalten ist. Und alles dazu, dem sie fluchen werden.

II.

„Den Unzeitgemäßen" pflegte sich Gustav Mahler zu nennen. Im Gegensatz zu Richard Strauß, über den er als von dem „großen Zeitgemäßen" zu sprechen liebte. Aber wie es bei solchen Formeln geht, so treffend sie auch das Gemeinte präzisieren mögen — sie sind nur im Augenblick wahr. Auch dieser Formel geht es nicht anders. Es stünde schlimm um das Werk des Meisters Strauß, wenn es nicht mehr wäre, als bloß zeitgemäß, — wenn nicht Zukunftsträume in ihm lägen, ja wenn nicht gerade sein Wesentliches in dem ruhen würde, was nicht mit dem Geist unserer Tage zusammenhängt. Also im Unzeitigen. Und ebenso ist Mahlers Werk, seinem eigenen Wort zum Trotz, zeitgemäß in dem Sinne, daß es zu den besten seiner Mitlebenden gesprochen und ihnen einen Glücksfall ihrer Existenz bedeutet hat. Unzeitgemäß aber nur in dem, daß es nichts mit Mode zu tun hatte, nichts mit dem Lärm des Marktes, auf dem bestimmt wird, in welcher Gewandung die Musik von morgen zu erscheinen habe. Und darin, daß er einer der wenigen Künstler der Gegenwart war, der sich nicht mit musiquette beschäftigte, nicht mit den kleinen Dingen, die uns „auch entzücken" können, sondern daß er mit einem Ernst und einer Größe, die wirklich unmodern wirken, die höchsten Probleme anpackte; die höchsten geistigen und die höchsten der Musik. Ihm war Musik nicht Schmeichelei des Ohres, sondern die

Erfüllung eines metaphysischen Bedürfnisses, ein tönendes Abbild der Welt. Nur insofern war er wirklich unzeitgemäß, daß seine Kunst wie eine Bußpredigt gegen seine Zeit war, daß er wie ein Savonarola der Musik wirkte und in zwingendem Aufrufen aus aller Gleichgültigkeit und Gelassenheit, aus aller Fühllosigkeit und Frivolität die überwältigendsten Erschütterungen übte. Und wie ein Savonarola sah er auch aus; der schmächtige Mann, an dem alles vor Leben und Leidenschaft zuckte, dem Asketengesicht mit der steilen Stirn, dem widerspenstigen schwarzen Haar, dem herrischen Kinn und der scharfen Nase; diesem Gesicht, das wie das eines Fanatikers schien — solange man nicht in die schönen braunen Augen gesehen hatte, die hinter den Brillen blitzten und den weichen Mund mit dem Kinderlächeln — dem Lächeln, das so oft auf seinen Lippen stand, wenn ihm Torheit oder Gemeinheit begegnete. Und die Bußrede an und gegen seine Zeit, gegen ihre Lieblosigkeit und ihre gleichgültige Gelassenheit, ihre eitle Oberflächlichkeit und ihre Scheu vor dem Ringen mit dem Großen, — die Bußreden, die dieser Savonarola der Musik in seinen tönenden Riesenwerken aufzeichnete, haben deshalb mit solcher Macht gesprochen, weil in ihnen nicht der Zorn, sondern das Verstehen, nicht Fluch, sondern Segen, nicht Verzweiflung, sondern Entsagung, nicht nur der Schauer vor den letzten Dingen und vor der Natur, sondern auch ihr Erkennen zum Tonbild wurde, und weil die Stimme, die all das verkündete, die Stimme der Liebe war. Mahlers Werk und seine Symphonik vor allem ist die musikalische Bergpredigt unserer Generation. Als er starb, wurde das heuchlerische Wort laut: „Wir hätten ihn vielleicht geliebt, aber er hat uns nicht verstanden.“ Er hat die Vielzuvielen wirklich nicht verstanden, wie er Niedrigkeit und Tücke, Trägheit, Anteillosigkeit, ja selbst liebenswürdige Konzessionen in Dingen der Kunst und des Lebens nie verstehen konnte, wie er ungläubig darüber zu staunen vermochte, wenn sich andere bei ihrer Kunstübung mit einem „beiläufig“ beschwichtigen ließen und sich schonten, wo ihm selber schonungsloseste Anspannung bis zum Äußersten nie genug war. Solche Anspannung und solchen Ernst hat er von anderen ebenso gefordert wie von sich selbst, und dadurch ist der ungeheure Haß gegen ihn geweckt worden,

der die allzeit Bequemen aufstörte, die weder sich selber ganz als Einsatz geben noch sich mit Neuem auseinandersetzen wollen. Und denen er unbequem war und die er beschämte, weil er ihr halbes Tun und ihr ganzes Lassen ad absurdum führte und zeigte, was ganzes Tun hieß; daß ein Ablassen vor der erreichten Vollkommenheit nur Faulheit und nicht Zurückweichen vor dem Unmöglichen war. Für ihn gab es kein „Unmöglich" — und gerade dadurch hat er die Wut aller Unmöglichen entfesselt. Auch deshalb, weil das eben Gesagte auch für sie galt; für Mahler gab es kein „unmöglich" — aber auch die „Unmöglichen" waren für ihn nicht da. Er hat nicht nur die Verlogenheit ihrer Existenz bloß durch sein Dasein, bloß durch sein Tun entlarvt, — er hat sie auch noch dadurch zur Tobsucht getrieben, daß sie für ihn Luft waren. Auch jene, die er gar nicht kannte, fühlten seine Verachtung, fühlten, wie er über sie gedacht hätte, wenn sie ihm wirklich gegenübergestanden wären. Und sie rächten sich.

Warum er sich selber unzeitgemäß nannte, konnte man am besten verstehen, wenn man ihn an der Arbeit sah: wenn man dieses Selbstverbrennen in der Flamme eigenen oder fremden Geistes miterlebte. Er hat sich immer ganz erschlossen, während die meisten von heute sich bewahren wollen, mit sich sparen müssen. Er war reich genug, um sich verschwenden zu können.

Was in Mahlers Wesen und an seinem Werk derart bezwingt, ist nicht das gleiche, was uns die Schöpfungen anderer Großer nahebringt: nicht das Gleichmaß ruhevoller Harmonie, die reine Linie, die weise Bändigung aller seelischen Tumulte, das Gefundenhaben, der innere Frieden. Sondern es war der Sturm in ihm, sein Unmaß und Übermaß, der heftig exaltierte Wille zum Letzten und Äußersten, die unbändige Sehnsucht eines Friedlosen, die ungebärdige Entschlossenheit des ewig Suchenden — und seine Lust am Suchen. Was er mit diesen Großen gemein hat und was die Dauer seines Werkes verbürgt, ist anderes: nicht nur der gewaltige Wille zur Monumentalität, der ungeheure Ernst seiner Ziele, die Riesenhaftigkeit seiner Probleme, die exzessive Gewalt seines immer bis an die letzte Grenze gehenden Ausdrucks. Dieses Gemeinsame liegt vor allem in der unerhörten Triebhaftigkeit seines Schaffens, in den

furchtbaren Erschütterungen, in denen sich seine Werke von ihm ablösten, ihm selber oft unheimlich, rätselhaft, fremd und voll der seltsamsten Aufschlüsse, die sie ihm nachträglich über ihn selbst und über die Welt gaben, die sie widerspiegeln. Oder: widerzuspiegeln verdammt waren, wie er es oft empfand; es kommt vor (und viele seiner Äußerungen und Briefe bezeugen es), daß er vor dem Weltbild zurückschaudert, das sich ihm in der eigenen Schöpfung enthüllt, und daß er den Kosmos anklagt, der sich unbarmherzig solch ein Abbild im Kunstwerk erzwang. Mahlers Schaffen war — er hat es oft und oft gesagt — von seinem Willen unabhängig. „Als ob es mir diktiert worden wäre", so empfand er es, als er den ersten Satz seiner Achten Symphonie wie im Fieber innerhalb einer Woche aufs Papier geworfen hatte. Gerade bei den wenigen, die wie Mahler so ganz aus dem Unbewußten schaffen und die sich dabei so eins mit allem Lockenden und Schauerlichen der Natur fühlen — gerade bei solchen ist der ganz enge, untrennbare Zusammenhang zwischen dem Menschen und seinem Schaffen da. Wenn sich ein Zwiespalt meldet, so liegt er anderswo; liegt im Intellektuellen des großen Künstlers, der sich dieser überwältigenden, triebhaften Welt entgegenstemmt, das durch Erkenntnis den Sturm des Elementaren besiegen möchte — und nicht kann. Dieser Zwiespalt, bei allen Großen — und bei Beethoven besonders — fühlbar, ist kaum bei einem deutlicher als bei Mahler; kaum bei einem sind scheinbar so große Widersprüche da; höchstes hingegebenes Naturgefühl und mystisches Einssein mit ihr, höchste Geistesschärfe und Kultur und höchste Kindlichkeit. All das liegt bei wenigen so dicht nebeneinander und derart innerlich gebunden wie bei diesem seltsam großen, aus rasenden Tumulten und wieder aus entrücktester Heiterkeit schaffenden Menschen. Ein Schaffen, vor dessen ungeheurer eruptiver Gewalt er selbst fast Grauen fühlte; auch deshalb, weil er es als Herausforderung des Schicksals betrachtete; weil er fest davon überzeugt war, daß der Künstler in der Konzentration der inspirierten Stunde eine höhere Lebensstufe erreiche, die das Erlebnis des nachhinkenden Alltags vorwegnehme. Sicher ist, daß sich dieses Ereignis in seinem eigenen Leben wieder und wieder gezeigt

hat: daß das Erlebnis, das er in seinem Werk vorschauend gestaltete, dann wirklich eintraf. Die unsagbar erschütternden Kindertotenlieder sind solch ein ergreifendes, antezipiertes Erlebnis.

* * *

Ich will in diesen Blättern nicht von Mahlers Leben, sondern von seinem Wesen und Schaffen sprechen. Dieses Schaffen hat sich in ungefähr dreißig Liedern und in einer Reihe von zehn symphonischen Riesenschöpfungen ausgesprochen. Zehn Symphonien — wenn man zwar nicht die bloß in der Partiturskizze vollendete, von Mahler dem Verbrennen bestimmte 10. Symphonie, aber das wundervoll rührende, fast unerträglich schmerzlich-schöne „Lied von der Erde" dazuzählt, das in solch ergreifend mildem Abendlicht ruht und in dem die segnende Verklärung des Abschiednehmenden und Todesbereiten zu unsagbar erschütterndem Ausdruck kommt. In diesen Symphonien ist er weder der Epiker wie Beethoven, noch der geistreiche Erzähler wie Richard Strauß, noch der illustrierende Tondichter wie Liszt in seinen symphonischen Dichtungen. Sondern immer sein eigener Autobiograph, der er übrigens in seinen Liedern ebenso ist; wenn auch nie im Sinne der Schilderung, sondern immer nur in dem einer ungeheuren Auseinandersetzung In Tönen — der Auseinandersetzung einer ungebärdigen Individualität mit Gott und Welt, Geist und Natur, Leben und Tod, Jenseits und Unsterblichkeit. Lauter Erlebnisse von maßloser Gewalt und Intensität; lauter tongewordene Weltbilder, kolossale Naturlaute, ein Hineinlauschen in geheimnisvolle Reiche, ein Horchen auf die Stimmen des Lebens und der unbewegten Natur, Zwiesprache mit der Mutter Erde. in der ersten Symphonie noch die Tragödie der Jugend, die vertrauend ins Leben rennt und gebrochen wird; in der zweiten die Frage nach Tod und Ewigkeit und in allen weiteren ein immer heftigeres Befreien von all diesen inneren Erfahrungen in einer immer großartiger entfalteten Verkündigung der erlösenden Liebe, die in der „Achten" in ihrem überwältigendsten Hohenlied ausklingt. Bis dann in der „Neunten" auch das verhallt und die Schollen auf das Grab aller irdischen Hoffnungen und Wünsche zu fallen scheinen.

All dies aber nur, soweit es zu Ereignissen der Musik werden kann; niemals nachahmende Schilderung, niemals kleinliche Realistik oder ornamentales Spielen; immer nur intensivster Ausdruck innerlichen Lebens in jener rätselhaften Kunst, die wie keine andre aus dem Unbewußten, aus dem Reich der Mütter kommt. Die unerhörte Wahrheit, die all diese Werke glühend macht, ist ohnegleichen; sie duldet nirgends bloß formales (so großartig gerade die Architektur dieser Schöpfungen und ihre übermenschlichen Maße sind), nirgends gedankenloses Fortspinnen, keine Schöntönerei, keine leeren Arabesken, nirgends Äußerliches, nirgends tote Punkte. Und ist, mit allem Licht und allem Schatten, der da sein muß, um überhaupt ein Ganzes sichtbar zu machen, für all jene, zu denen sie wirklich gesprochen hat, ein Erlebnis von niederschmetternder Wucht und gleichzeitig von höchster Befreiung. Nochmals: die musikalische Bergpredigt unserer Generation.

Zu diesem symphonischen Schaffen ist Mahlers Lyrik die Brücke. Seine Lieder sind in ihrer Reihenfolge ein Tagebuch, jedes einzelne ein Bekenntnis — selbst dort, wo scheinbar nur erzählt wird. Und sie sind gleichzeitig ein Schlüssel zu seiner Symphonik. Nicht nur, weil viele seiner Gesänge erst in ihrer Ausweitung zu symphonischen Sätzen ihre Erfüllung gefunden haben: „Des heiligen Antonius Fischpredigt“ ist zum Scherzo der zweiten Symphonie, das reizende Tierstück „Kuckuck hat sich zu Tode gefallen“ zu dem der dritten, das zweite und vierte der „Lieder eines fahrenden Gesellen“ zu dem ersten und dritten Satz der ersten Symphonie geworden, und die dichterische Stimmung der Lieder wirft manchen Schimmer auf die der symphonischen Sätze. Aber auch Mahlers Neigung zu soldatischen Rhythmen, zu mutigen Marschmotiven und zu volksliedmäßig erfundenen traulich-einfältigen Episoden wird durch die Lieder psychologisch motiviert. Nicht nur das, was man Mahlers „Banalitäten“ zu nennen beliebt hat, die kaum anderswo existierten als in dem Hirn oder dem Ohr der Banalen, die sie aufnahmen. Es sind die Stellen seiner Symphonik — und sie sind mit seinen Liedern verwandt, ja oft identisch — die wirken wie das befreite Aufatmen eines, der lange durch Angst und Schrecken gegangen ist,

der aus tiefsten Dunkelheiten endlich wieder ans Licht tritt und jetzt froh vor sich hinträllert; oder wie das Lied eines, der im Finstern geht und die eigene Furcht niedersingen will. In all diesen so töricht verleumdeten Stellen fühlt man noch das Nachzittern, das Sich-lösen einer entsetzlichen Spannung — und gerade darin liegt ihr beunruhigender und seltsamer Reiz. In Mahlers Symphonien, wohl verstanden; in den Liedern selber, losgelöst von dem symphonischen Vorher und Nachher, ist dieses Bangen der Kreatur vor den Rätselhaftigkeiten des Daseins, vor der Stimme der Nacht nicht so häufig; eher die Stimmung des Entronnenseins, des Frei- und Einsamgewordenen — wie in den wundervollen Rückertliedern.

Aber ich habe vorgegriffen und kehre zurück zu jenen merkwürdigen Stellen der Mahlerschen Musik, in denen eine solch kraftvoll altväterische Soldaten-Romantik herrscht und eine ganz spezifische dazu; die der Heimat, der böhmischen Landstraße. Das hat seinen Grund. Mahler hat mir gegenüber einmal die Äußerung getan, daß im künstlerischen Schaffen fast ausschließlich jene Eindrücke endgültig fruchtbar werden und entscheidend sind, die in das Alter vom 4. bis zum 11. Jahr, also bis vor das Eintreten der Pubertät fallen; alles spätere werde nur selten zum Kunstwerk. Hier liegt ein tiefes Problem und eines, das wert wäre, vom Physiologischen ebenso wie vom Metaphysischen aus ergründet zu werden. Das ist hier nicht möglich; wie dem aber immer sei, — soweit man es weiß, trifft es bei Mahler zu. Er hat seine Kindheit in einem mährischen Dorf verlebt, in dem eine alte Kaserne stand, und von den Soldaten, die dort lagen, hat das Kind hunderte und hunderte von Volks- und Soldatenliedern gelernt, ja man hat seine musikalische Veranlagung daraus erfahren, daß das vierjährige Kind mehr als 200 solcher Lieder zu singen wußte; und wenn der kleine Gustav irgend einmal wieder nicht im Haus zu finden war, so konnte man sicher sein, daß er entweder mit irgend einem Regiment mitmarschiert war oder daß er auf irgendeinem Kaffeehaustisch stand und den dichtgedrängten Gästen seine Lieder zum besten gab. Sicher ist aus dieser Zeit nicht nur seine Neigung zum Volksliedhaften, sondern

auch das herbe, geflissentlich primitive und eckige, rhythmisch stark profilierte, gleichsam holzschnittmäßige seiner Melodik zu erklären. Diese Melodik zeigt sich schon in einem verhältnismäßig frühen Werk: in den Liedern eines fahrenden Gesellen, in denen etwas ganz Wunderbares zum Ereignis geworden ist. Die Texte zu diesen wundersam einfachen, unverschnörkelten, aus schwer beladener Jünglingsseele ungelenk und mit übervollem Herzen gesungenen Liedern sind von Mahler selbst; er kannte damals des Knaben Wunderhorn noch nicht, aber sein ganzes Wesen drängte nach der Art, wie sie in dem kostbaren Buch laut wird; drängte weg vom „Literarischen", von aller Wortkunst und allen Reimspielen, drängte zum Naturlaut, zur kunstlos echten Empfindung. Dem, der diese anspruchslosen Dichtungen betrachtet, wird eines auffallen: die Verwandtschaft ihres ungemein echten, herzlich-einfachen Tons mit den Wunderhorngedichten. Als er dann (erst spät, erst als 28jähriger) das Volksbuch Arnims und Brentanos gefunden hatte, war es ein Glücksfall für ihn; er war dessen überhoben, sein eigener Dichter zu sein, — hier sprudelte ihm entgegen, was er brauchte, und er als erster hat diese bald bis zum Übermaß ausgenützten, köstlich bildhaften, aus naiver Seele klingenden Liebes-, Landsknecht- und Gespenstergedichte der Musik gewonnen. Wenn auch die Gegenwart vor Mahlers Wunderhornliedern die der Vielgeschäftigen zu hören bekam, die — ohne seine Naivetät, aber tüchtiger in den Kniffen, sie vorzutäuschen — seinen Einfall für den Markt ausnützten, so daß schließlich der Geplünderte als der Nachahmer dastand. Aber einem, dessen Werk Zeit hat, verschlägt dergleichen nichts. Daß er selber jenen Ton vorhergeahnt hat und ihn aus Eigenem zum Klingen brachte, ist übrigens — hier bloß auf Künstlerisches übertragen — eines jener antezipierten Erlebnisse, an denen sein Dasein so reich war.

In diesen Wunderhornliedern, in ihrer stillen Einfalt und ihrem trauten Humor hat Mahler sein ganzes Kindergemüt offenbart; in diesen Heiligenbildern und Legenden, diesen kostbaren, rauhen, lustigen und schaurigen Soldatenstücken, diesen Märchen und Liebesidyllen hat er seine innige Zusammengehörigkeit mit Tieren und

Blumen, murmelndem Wasser, fliehenden Wolken ebenso ausgedrückt, wie seine im einfachsten Symbol oder in humoristischer Karikatur ausgedrückte Weltweisheit. Mit dem Flüstern der Nacht, mit Gespenstern und dem Lied des Sturmwinds ist er kameradschaftlich ebenso vertraut wie mit dem Sonnenstrahl oder einem Blütenzweig. Gesänge wie das wunderbare „Wo die schönen Trompeten blasen" wirken wie köstliche, jahrhundertealte Holzschnittblätter aus dem Kriegsleben: eines jener Mahlerischen Stücke, in denen eine kleine Welt sich wie in einem magischen Stein spiegelt. Nachtstücke wie die „Revelge" sind von einer grausigen, beklemmenden Meisterschaft — Callot oder Goya in Tönen — andere wieder ganz Gottfried Kellerisch in ihrem kuriosen Humor und ihrer treuherzigen Gradheit. All diese Lieder sind merkwürdig in ihrem Stil. (Nebenbei gesagt, Mahler hat nie einen neuen Stil oder neue Ausdrucksmittel gesucht, vor allem nie als etwas Primäres gesucht; aber er hat beides immer gefunden, als den einzigen und zwingenden Ausdruck seines nur dem eigenen Gesetz gehorsamen Wesens.) Der Stil dieser Lieder ist besonders im Harmonischen seltsam; durch leere Quinten oder Quarten, durch Querstände, freie Vorhalte und manch andere Schroffheiten erzielt er auf das einfachste und bei erlesener Kunst den Eindruck des Kunstlosen, des Naturlauts, des Volksliedhaften. Er verzichtet hier auf alle Mittel der Enharmonik und Chromatik, läßt die Tonalität in der ungebundensten Weise walten, derart, daß er am liebsten auf die Modulation verzichtet und die Tonarten unvermittelt nebeneinander stellt; was einen ungemein herbwürzigen, vorzeitlich kraftvollen Eindruck macht. Und einen, der das Gegenteil vom Artistischen ist, der nichts vom Atelierdandytum der Werkstatt hat.

Und auch ihre Melodik ist, als ob vergessene Lieder wach werden wollten; man hört diese ganz schlichten, scheinbar ganz ohne Raffinement gefügten, in jugendvoller Frische und Heiterkeit und Trauer wie unmittelbare Laute junger Herzen erklingenden Weisen zum erstenmal und ist ihnen sofort vertraut, als hätte man sie hundertmal gesungen und wieder vergessen; — sie tragen den Duft des Volksliedes her. Aber von ihnen hat das Wort Brahms'

Geltung, das er bei einer anderen Gelegenheit sagte, als man ihn bei einer bestimmten Stelle des neuen Werkes eines Wiener Komponisten fragte, ob sie kein Volkslied sei. „Nein," meinte Brahms, „aber sie kann eines werden."

Vielleicht werden in ein- bis zweihundert Jahren auch Mahlers Wunderhornlieder seinen Namen verloren haben und nur ihre Töne lebendig sein — just bei jenen, zu denen er am liebsten sprechen wollte. Von den Rückertliedern wird das kaum zu sagen sein. Sie sind anders. Schon aus den Kindertotenliedern spricht nicht mehr die Einfalt, die in den Wunderhorngesängen laut wird. Hier ist einer im Schmerz wissend geworden, aber noch mit allem Leid der Welt verknüpft. Bis auch das sich löst; in den andern, dem unsäglich zarten, entmaterialisierten „Ich bin der Welt abhanden gekommen" und dem „Ich atmet einen linden Duft", in dem man wirklich vermeint, feines Blütenaroma in feine leichte Töne eingefangen zu spüren — aus diesen Liedern spricht ein ganz einsam Gewordener, den jeder grelle Laut verletzt, der allen Lärm und alle Hast des Marktes verabscheut und der nur mehr ganz von ferne mit stillem Lächeln und wehmütig heiterer Resignation dem Treiben zusieht. Mit einem Humor, in dem noch aller Schmerz des Daseins zittert, — aber es ist nur mehr ein um diesen Schmerz Wissen, kein unmittelbares Erleiden.

So war Mahler in seinen letzten Jahren. Es war, als könnte ihm das Leben nichts mehr anhaben; als wäre er allem entrückt, wonach die anderen keuchen und ringen. Die tiefe innere Stille, die in ihm war, die ergriffene Liebe zur lieben Erde, der milde Blick, mit dem ein Scheidender auf Schönheit und Jugend zurückblickt, auf jeden blühenden Strauch, auf dampfende Felder, hat freilich nicht in lyrischen Stücken, sondern in dem herrlichen symphonischen Gedicht vom „Lied von der Erde" Gestalt gewonnen. Der jähe, heftige, wundervoll lebendige, immer in Flammen stehende Mensch, der immer nach einem unendlichen Geist gesucht und immer die unendliche Liebe gefunden hat, der schroff und mißtrauisch verletzend wie ein Kind sein konnte, — aber auch gütig und heiter wie ein Kind, unbändig, aber doch innerlich gebunden, Hammer

und Amboß zugleich, in verzehrender Rastlosigkeit, die ihm vitale Notwendigkeit war — dieser nach dem Höchsten sehnsüchtige Mensch war reif und still geworden und harrte seiner Stunde.

Die rechte hat er nicht erlebt — die, nach der er sein Leblang gerungen, um die er gelitten hat, wie wenige andere — die Stunde des Sieges für sein Werk, das zu seinen Lebzeiten fast nur verhöhnt und verleumdet worden ist, bestenfalls übersehen und nur von wenigen als das befreiende Erlebnis empfunden wurde: als der Ruf eines nach dem Größten fassenden, der uns von unserer eigenen Not, unserer eigenen Sehnsucht spricht, diese Not und Sehnsucht teilt und aus ihr heraus sein Werk geschaffen hat. Nach dem Tode seines Schöpfers aber hat dieses Werk einen Triumph erlebt und eine Auferstehung gefeiert, an die er selbst mit gläubiger Zuversicht und Bestimmtheit geglaubt hatte. Wenn auch nicht so früh. Er wußte, was er in einem Dasein von durchglühter Reinheit gegeben hatte, das alle Not und alles Leid in sich trug, wußte, welche Bedeutung sein Schaffen in sich schloß. Daß jetzt viele das zu ahnen beginnen, stimmt verheißungsvoll mitten in einer Zeit der Rastlosigkeit, der Blague, des Einanderüberschreiens und Übertrumpfens in willkürlichen Scharlatanerien. Denn hier spricht einer, der weiß, was uns not tut und woran wir leiden; und der helfen wird. Zu Mahler reif werden, — es sei gesagt auf die Gefahr, verlacht zu werden — heißt das gleiche, was zu den Größten, zu Beethoven, Bach, Wagner reif werden bedeutet. Es heißt einen Lebenssinn finden.

DIE ERSTE TRILOGIE

Die Erste Symphonie in D

Das Lied von der Jugend. Richtiger: Die Tragödie der Jugend. Und zwar die Tragödie jeder Jugend, die erst mit erwachenden Sinnen und übervollem, brausendem Herzen ins Leben schreitet, die Wunder der Natur erfühlend und des Einsseins mit Sonne und Wind, Wiese und Wasser, Blume, Tier und Fels sehnsuchtsvoll und ganz bewußt werdend, froh bereit, sich ganz zu geben und alle Gaben der Welt ganz zu empfangen; vor jedem Grashalm andächtig erschauernd, in einer All-Liebe, die nichts will als sich ausströmen — bis sie von der Tücke des Ewig-Gemeinen und der Enttäuschung über die Niedrigkeit des Lebens gebrochen wird. Nichts furchtbarer als diese Enttäuschung des Jünglings, der in vertrauensvoller Heiterkeit zu den Menschen ging und dem plötzlich die Erkenntnis der Häßlichkeiten und der Absurditäten des Daseins aufflammt. Mahler muß auf das entsetzlichste von ihr getroffen worden sein; das rege Mißtrauen, das seine tiefe und ruhevolle Kindlichkeit so oft verstört hat, muß in solch einem „ersten Erlebnis" seine Wurzeln haben. Er hat es damals begreifen gelernt, daß jene Erkenntnis zu den zerstörenden Dämonen gehört: sie macht den einen lebensunbrauchbar und weltflüchtig, den andern höhnisch, gierig, illusionslos; nur der ganz Reine wirft sich immer wieder in trotzigem Stolz aller schielenden Gemeinheit entgegen, ringt sie nieder, wird immer wieder von den Fängen der heulenden Meute des Alltags zu Boden gerissen, reckt sich aus hundert Wunden blutend mit eisern-starrer Kraft wieder empor und führt endlich — sei es durch das Beispiel seines Daseins oder seines Untergangs — doch den Fahnenspruch der lebenstüchtigen Materialisten, ihr „nur wer das Leben überstinkt, wird siegen!" ad absurdum. Ein Überwinden, in dem, beiläufig gesagt, Mahlers tiefste Künstlerempfindung steckt: im Aufzeigen, daß das Außerordentliche möglich ist, daß die Vielzuvielen unrecht haben, wenn sie die Niedrigkeit proklamieren, die es einzig möglich mache, sich zu behaupten; und in der völligen und wenn

es sein muß todbringenden Hingabe an die erwählte Sache. Das Ich des Künstlers ist gleichgültig. Wichtig bleibt nur sein großes Beispiel.

So war zumindest die Lebensstimmung Mahlers zu jener Zeit der Dreißigerwende, und er hat dieser Lebensstimmung in seiner ersten Symphonie Ausdruck und Gestaltung gegeben. Man braucht nur eines seiner späteren Werke um sein inneres Geheimnis zu befragen und wird erkennen, wie anders, um wie viel ruhiger und um wie viel trostloser er geworden ist, bis er „der Welt abhanden gekommen" ist. Und wird auch fühlen müssen, wie unmittelbar jede Schöpfung ihn und sein jeweiliges Erleben, die Phasen seines Erkennens und Erleidens ausspricht; wie wahrhaft diese Musik ist, deren Blätter sich zu einer einzigen großen Autobiographie, zu einer Abrechnung mit seiner Zeit, zu einer Auseinandersetzung mit den Mächten des Daseins aneinanderschließen.

Ein ganz seltsames Werk, von einem wildschlagenden Herzen geträumt, bizarr und hinreißend, voll Kühnheiten und Schrullen, voll Ergreifendem und Grellem, ungleichmäßig wie die Jugend selbst, schlackenvoll und dabei von bezwingender Fülle und einer unerhörten Schleuderkraft des Wurfs. Vor allem aber: von einem so ganz sonderlichen Ton, wie er nur wenigen Erstlingswerken — oder Zweitlingswerken, wenn man das „Klagende Lied" nicht als ein bloßes Präludium betrachten will — eigen ist. Die meisten knüpfen an irgendeine Konvention an, setzen irgendeinen Vorgänger fort, bringen irgendein Samenkorn, das ein Wind von fremden Feldern herüberwehte, zur Reife; und selbst viele der Größten, Beethoven, Wagner, Brahms, haben nicht anders begonnen. Während dieses Werk schon den ganzen Mahler aussagt und nichts anderes. Man kann es nirgends angliedern; es spricht durchaus seine eigene Sprache. Und eine wundersam beredte dazu, selbst dort, wo es zu stocken scheint, wo der Ausdruck gewalttätig und übertrieben wird. Eine Sprache, deren Elemente sehr disparate sind — so wie es die Elemente der flackernden, unruhevoll nach dem Höchsten langenden, unduldsamen und zu den steilsten Flügen bereiten Seele ihres Schöpfers damals waren. Dazu: eine objektive und eine subjektive Sprache. Die subjektive: ein sturmvolles, aufwiegelndes und sich verzehrendes

Aufrütteln zu den höchsten Dingen; Kampfsignale und fiebernd hervorgestoßene Mahnungen, die zu einer Schlacht rufen, in der es um die Entscheidungen der Menschheit geht; eine bis zur Selbstverhöhnung und Selbstverlästerung unbarmherzige Ironie, die auch den Ausbruch grellster, verzweifelter Parodistik nicht scheut und in ihrer quälerischen Verbissenheit, dem brütenden Hohn, der verstörten Gewaltsamkeit ihrer Töne mit grotesk unheimlicher Tollhausromantik wirkt. Die objektive: ein Tönen, als wären die Geheimnisse der bewegten und unbewegten Dinge der Natur klingend geworden; als begännen Nebel und Frühwind, das nasse Gras, die schwirrenden Vögel in Tönen laut zu reden; dazu ein einfältig rührendes Singen wie von längst vertrauten und längst vergessenen Liedern, ein kindlich einfaches Wiedersagen all der bewegenden und herzlichen Dinge, wie sie der Werktag und die Feste, die Lust und die Trauer der Vorfahren in schlichten Volksliedern aussagten — und doch ganz aus dem sehnsuchtsvollen Gefühl unserer Tage heraus, denen jene Einfalt so sehr abhanden gekommen ist, daß wieder einer kommen mußte, sie zu lehren. Dieser eine hat den Ton des Volkslieds niemals als Stilkopie angeschlagen, und nicht in der Trauer nach der verlorengegangenen Kindlichkeit ferner Zeiten. Sondern in ihrem Besitz. In Mahler ist dieser seltsame Zwiespalt immer da, dieses Aneinandergebundensein unbefangenster, ja naivster Kunstlosigkeit und Einfachheit und kompliziertester, kultiviertester Geistigkeit in all ihren Selbstverbrennungsprozessen der Erkenntnis, — und vielleicht liegt gerade in diesem Dualismus der stärkste Reiz seines Wesens und seines Werks.

Eigentümlich, welche programmatischen Deutungsversuche Mahler hinterher unternahm, um sein erstes Werk und seinen Stimmungsgehalt verständlich zu machen. Er hat ja späterhin jedes Programm, jede Deutung in Worten abgelehnt, hat seine damaligen Versuche als ein Mißverstehen seiner selbst bezeichnet und bestand darauf, nur durch die Mittel der Tonkunst zu wirken, der er freilich eine fast allmächtige Ausdruckskraft beimaß. Ich entsinne mich, daß er mir auf einem Spaziergang sagte, er wüßte, daß er imstande sei, seine ganze Weltanschauung, seine philosophische Lebens-

auffassung ebenso in Tönen wiederzugeben, wie irgendeine Empfindung, einen Naturvorgang, eine Landschaft. Und das Wort ließ er nur innerhalb des Werks gelten, als abkürzendes und wegweisendes Mittel; um durch solche Abbreviatur einen sonst notwendigen weitläufigen Tönekomplex zu ersparen. Aber außerhalb seiner Symphonik lehnte er jeden Kommentar, jedes Programm ab; er wollte zum Gefühl, nicht zum Verstand sprechen und er zog es vor, zunächst lieber mißverstanden, als bloß rationalistisch oder gar im Sinn illustrierender Programmusik verstanden zu werden. Das Erlebnis, das seine Töne wachrief und das nur dann zu Musik wurde, wenn es jenseits des Begrifflichen, des in der Sprache Auszudrückenden stand und nur, wenn es an der Grenze jener Welt stand, in der „die dunklen Empfindungen walten", war — es versteht sich — in seinen Klängen als ebensolches verschwiegenes Programm enthalten, wie es jeder Schöpfung größter Art eingewebt ist: Beethoven und Bach, Schumann, Brahms und Bruckner — um nur einige Namen willkürlich hervorzuholen — schufen immer aus irgend einer Vision heraus, aus dem bestimmenden Nachklang erlebten Glücks oder Leids, aus der Betrachtung der Lebenskomödie, aus dem Eindruck eines großen Dichterwerks, aus gebenedeiten Stunden beglückten Alleinseins in sonnigen Wiesen und rauschendem Waldesschatten. Nur daß dann das Werk von jener subjektiven Vision abgelöst in die Welt trat, in eigenem Klingen, nicht als Echo oder Klangnachahmung — und daß der Hörer dann seine eigene, durch dieses Klingen erweckte Vision an die Stelle der künstlerisch vollkommen und nur mehr biographisch nicht ganz gleichgültig gewordenen primären setzen möge. Das wollten alle großen Symphoniker, soweit sie nicht durch das bestimmende Wort einen besonderen Inhalt von vornherein feststellten. Das wollte auch Mahler.

Aber — er hat es nicht immer gewollt. Nur, daß es auch bei seinen späteren Werken für den, der ihm überhaupt nahe kam, nicht schwer werden konnte, aus dem tönenden Inhalt den seines subjektiven Traums festzustellen. Bei den ersten hat Mahler versucht, selber dazu zu helfen, und es ist überaus bezeichnend, daß er dabei so durchaus fehl gegriffen hat, daß sein Versuch nur verwirrte,

vom Wesentlichen des Werks ablenkte, ja die eigentliche Stimmung des Ganzen geradezu verfälschte. Es gibt ein ausführliches Programm zur „Ersten“, das so verstiegen, verschwommen und der Musik wesensfremd ist, als stammte es nicht vom Komponisten, sondern von einem der ärgsten Exemplare des Typus „begeisterter Kommentator“. Mahler hat es denn auch gleich fallen lassen, hat aber dann versucht, durch einen Titel wegweisend zu wirken und hat die Symphonie „Titan“ genannt. Schon deshalb verfehlt, weil dieser Titel mißverstanden werden mußte; weil die wenigsten Menschen an das Jean Paul'sche Buch und die meisten an die Titanenkämpfe des Olymps denken mußten — eine Deutung, die der heroisch aufstürmende, in Glanz und Waffen starrende Schlachtknäuel des Schlußsatzes noch bekräftigen mußte. Aber weder die eine noch die andere Auslegung trifft das Werk selbst. Mit den Titanen wird weder die Idylle des ersten, der Kirchweihländler des zweiten, noch die grimmig selbstparodistische Ironie des dritten Satzes irgendwie zu tun haben. Und mit Jean Paul — gewiß, mit den seltsamen Träumen, den oft ganz gewaltigen Phantasien des Bayreuther Dichters hat diese Symphonie in ihrer manchmal ein wenig barocken Großartigkeit, ihren zarten Idyllen und in ihren heftig herausgeschleuderten Eruptionen manches gemein; wenig aber gerade mit dem des „Titan“ oder der „Flegeljahre“ — nur ganz allgemein ein Jugendgefühl, eine Empfindung ringender Kraft innerhalb allzu enger Welten. Und ganz speziell ein intensives Naturgefühl, das Mahler offenbar mit dem grotesk danebengreifenden Titel des dritten Satzes „Des Jägers Tod“ aussagen wollte — ein Titel nach einem alten Bild, auf dem die Tiere des Waldes der Bahre des Jägers folgen: eine Stimmung von lieblich-trauriger Märchenhaftigkeit, die mit der gespenstig ironischen, grauenvoll verstörten und selbstvernichtenden des Satzes nicht das Mindeste zu schaffen hat.

Nein; in dieser stürmisch losfahrenden, von Sonne und Liebe, Qual und Verachtung, Trotz und Sieg in dem wilden Ungestüm der Jugend erzählenden ersten Symphonie ist nichts von Schwindscher oder Jean Paulscher Jugend. Sondern gerade die Flegeljahre unserer

jungen Kunst, die Märchen unseres erwachenden Lebens, gerade die Jugend von 1890: ihr unbändiges Wollen, ihr allzurasches Zerbrochensein, ihr hochmütiges Streiten gegen das Gewöhnliche; eine Jugend, die gegen Feinde tobte, wo gar keine waren, und die den Feind der Gleichgültigkeit, der Trägheit, der Gewohnheit übersah oder garnicht fassen konnte; die sich selber Hemmnisse schuf, nur um die eigene Kraft zu erproben; die alles phantastisch durch Coppeliusbrillen sah — alles vergrößert oder verkleinert, entstellt oder verklärt; und in der, mitten in aller unsteten und rastlosen Unsicherheit, ein immer helleres, immer trostvolleres Wissen um die Gemeinsamkeit aller Kreatur aufleuchtet und um das pantheistische Band, das jedes Geschöpf mit jedem Stein und jedem Baum, jedem Wassertropfen und jedem Gestirn, jedem Tier und jeder Wolke verbindet.

Das ist die Stimmung dieser ersten Symphonie Mahlers und es ist die Stimmung manches späteren symphonischen Satzes geblieben. Auch er selbst hat immer klarer erkannt, daß seine Musik durchaus im Unbewußten und durchaus im Naturgefühl wurzelt. In späteren Jahren sprach er die Hoffnung aus, man werde ihn den Sänger der Natur nennen, im gleichen Sinn, in dem man Mozart den Sänger der Liebe genannt hatte. Aber auch schon zu früherer Zeit wendet er dieses Wort auf sich an und sagt in einem Brief (an Richard Batka, vergl. Merker III,5, Mahlerheft), allerdings nicht über die „Erste", sondern über das Blumenstück der dritten Symphonie: „So wird nun wohl in dieser Saison dieses kleine, bescheidene Stück noch oft „am Fußgestelle des Pompeius bluten" und mich dem Publikum als „sinnigen, duftigen" Sänger der Natur vorstellen. — Daß diese Natur alles in sich birgt, was an Schauerlichem, Großem und auch Lieblichem ist (eben das wollte ich in dem ganzen Werk in einer Art evolutionistischer Entwicklung zum Ausdruck bringen), davon erfährt natürlich niemand etwas. Mich berührt es ja immer seltsam, daß die meisten, wenn sie von „Natur" sprechen, nur immer an Blumen, Vöglein, Waldesduft etc. denken. Den Gott Dionysos, den großen Pan kennt niemand. So: da haben Sie schon eine Art Programm — d. h. eine Probe, wie ich Musik mache. Sie ist immer und überall nur Naturlaut! Dies scheint mir das zu sein, was Bülow

zu mir einst mit dem sinnvollen Worte „symphonisches Problem“ bezeichnet hatte. Eine andre Art von Programm erkenne ich, wenigstens für meine Werke, nicht an. Habe ich denselben ab und zu Titel vorgesetzt, so wollte ich für die Empfindung einige Wegweiser aufstecken, wo sich dieselbe in Vorstellung umsetzen soll. Ist das Wort dazu nötig, so ist die menschliche artikulierte Stimme da, welche dann die kühnsten Absichten verwirklichen kann — eben durch die Verbindung mit dem aufhellenden Wort! Aber nun ist es die Welt, die Natur als Ganzes, welche sozusagen aus unergründlichem Schweigen zum Tönen und Klingen erweckt ist.“

In der ersten Symphonie herrscht noch dieses „unergründliche Schweigen“. Will sagen: sie ist rein instrumental, ist in ihrem ersten Teil „ganz Naturlaut“, ist dann ganz „Seelenlaut“, ohne daß andere spezielle Vorstellungen erweckt werden sollen, als die eines ganz allgemeinen Natur- und Lebensgefühls — die gleichen oder ähnliche Empfindungskomplexe etwa, wie sie die Unterströmungen der mittleren Beethovenschen Symphonien, der sechsten, siebenten und achten sind. Diese D-dur-Symphonie Mahlers verkündet zunächst die Entdeckung des großen Pan, dem er dann in der „Dritten“ einen so großartigen Hymnus gesungen hat. Hier aber ist noch nichts von den starren, geheimnisvollen, drohenden und finsteren Mächten der Natur, deren Stimmen — neben heiteren, holden und auch neben derb gewöhnlichen — in dem späteren Werke laut werden. In diesem symphonischen Erstling — oder besser: in seinem ersten Satz — weiß er nichts von jenen dunklen Abgründen; hier ist nur Sonne, Helligkeit, die frohe Anmut winddurchwehter Wiesen und lichtfunkentragender, plätschernder Bäche; und selbst wenn sich Schatten über all diese lichte Heiterkeit breiten oder wenn diese beherzte Wanderung in die Welt, die dieser erste Satz zu bedeuten scheint, an ernsten, dunkleren Geländen vorbeiführt, so ist doch auch hier noch so viel junge Anmut und innige Zuversicht, daß beklemmende Vorgefühle und das Ahnen düsterer, rätselvoller Unabwendbarkeiten bald wieder weichen. Und die sonderliche Wanderburschenromantik der böhmischen Landstraße klingt melancholisch und froh hinein. Erst bis der rohe Schritt plumper Ent-

täuschung, die jede vertrauende Jugend durch die unbegreifbare Niedrigkeit und Tücke des Lebens zu leiden hat, die zart aufblühenden Keime zertritt, schwindet all dies schöne Licht; aber der Aufschrei, der dann laut wird, hat nichts mit den kosmischen Klängen zu schaffen, die in späteren Werken Mahlers von den unbewegten, zerstörenden, lauernden — und freilich auch von den ewig gütigen, spendenden und verheißungsvollen — Gottheiten der Natur und des Geistes in mystischer Verkündigung erzählen; es ist der Ruf eines gemarterten Menschenherzens, einer Seele, der die Schwinge zerbrochen worden ist und die doch selbst im Untergang nicht ihre Reinheit beflecken läßt.

Die Stimmungen dieses Werks hat Mahler schon früher einmal — fünf Jahre vorher, also 1883 — als Dichter und Musiker in kleineren Gebilden aufgefangen und es ist kennzeichnend, daß in diesen Stücken die Sätze der späteren Schöpfung wurzeln: nicht nur in ihrer Athmosphäre, sondern auch im rein Musikalischen. Es sind die „Lieder eines fahrenden Gesellen", von denen in anderem Zusammenhang gesprochen wird und die schon darum eine bedeutsame Wegmarke in Mahlers Entwicklung sind, weil er hier zum erstenmal auf das bestimmteste und ohne jeden fremden Beiklang den Ton als Poet und Tondichter gefunden hat, der ihm durchaus eigen ist und den er in Wort und Klang dann, ohne daß sein Wesentliches stark modifiziert worden wäre, so lange beibehalten hat. Bis steigende Fülle, Reife und Erlebnis auch hier Wandel gebot. Über den merkwürdigen, den „Wunderhorn"-Klang in solch seltsamer Intuition vorausahnenden Stil dieser Gedichte und über die durchaus dem edlen alten Volkslied entfließende und dabei mit höchster Entschlossenheit eine ganz und gar neue, nur Mahler gehörende Sprache redende Musik wurde bei der Betrachtung der Mahlerschen Lyrik Eingehenderes gesagt. Sicher, daß hier auch der Ausgangspunkt seiner Symphonik ist; daß hier jene besondere Art melodisch-thematischer Keime zu finden ist, die sich ihm dann zu solch stolzen symphonischen Bögen ausweiten und in denen eine so fruchtbare Fülle determiniert ist, daß sie oft das melodische Material eines ganzen Satzes in sich bergen.

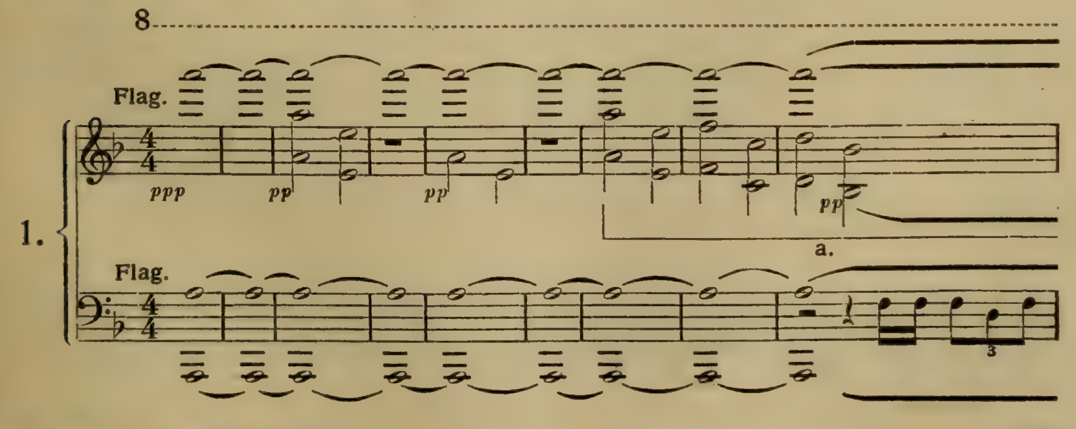
Aber nicht nur in ihrer Thematik, auch in ihrer poetischen
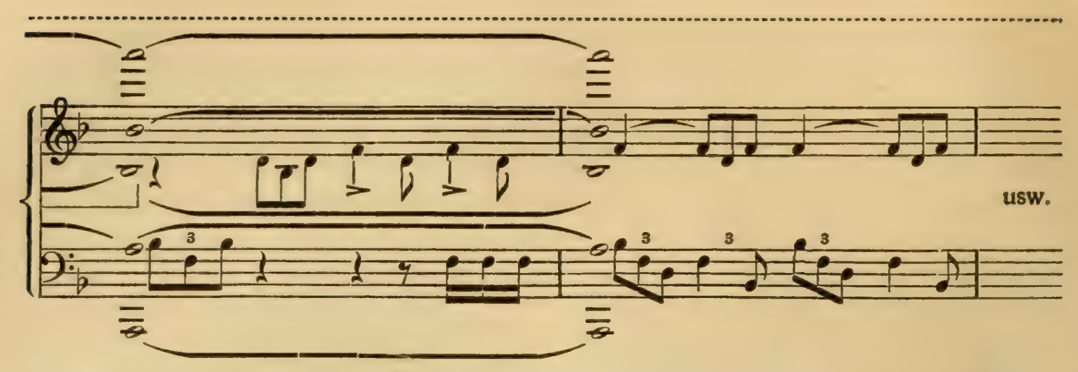
Stimmung sind die „Lieder eines fahrenden Gesellen" mehr als bloß das Präludium zur ersten Symphonie: in dem großen Organismus fließt das gleiche Blut, schlägt dasselbe Herz und es verhält sich zu dem jüngeren wie der Reifgewordene zu dem Kind, das er selber noch vor wenig Jahren war. Für die bange und frohe Erwartung, mit der den Jüngling das Leben und die Welt begrüßt, die jetzt erst auf all seine Sinne zu wirken beginnt und deren Stimmen in seine beladene Seele weckend und berauschend hineinklingen — für die sehnsüchtige Hingabe, in der er sich seines Zusammenhangs mit dem All bewußt wird, hat der „fahrende Gesell" die einfachsten und trautesten Worte gefunden:

„Ging heut morgens übers Feld,
Tau noch an den Gräsern hing,
Sprach zu mir der lustge Fink:
Guten Morgen! Ei, du gelt?
Wird's nicht eine schöne Welt?
— Und da fing im Sonnenschein
Gleich die Welt zu funkeln an,
Alles, alles, groß und klein,
Ton und Farbe da gewann."

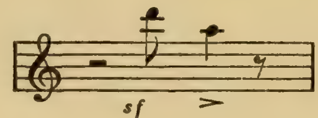
Das ist der erste Satz dieser herbwürzigen jungen Symphoniemusik.

Frühmorgen. Vor Sonnenaufgang. Als ob die Stille tönend würde, spannt sich das hohe a in den Flageoletts der Geigen, Violen und Celli über das tiefe A der Bässe und über ein langsam schleppendes Quartenintervall der Holzbläser, das den späteren Kuckucksruf antezipiert und das — wie es bei Mahler zumeist ist — hier noch wie im tiefsten Schlaf und gleichsam erstarrt — die thematische Zelle ist, aus der der ganze Satz emporwächst:

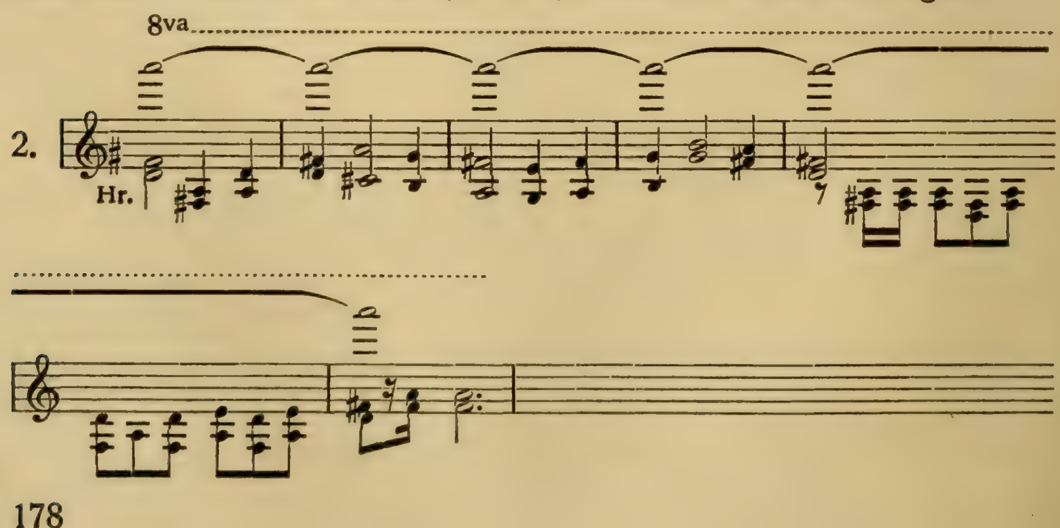




In diesem gleich einem seltsamen Naturlaut, wie aus dem Nichts tönenden, langhingezogenen Klingen (kürzer und prosaischer gesagt: in diesem Orgelpunkt und dieser liegenden Stimme) tönt es wie von weither gleich einem Weckruf; erst in den Klarinetten, dann in den fern aufgestellten Trompeten; immer lebhafter und rascher mahnt es zum Erwachen; das Quartenintervall, gleichfalls immer heller und schneller, wird zum Kuckucksruf, der lustig in das tiefe Schweigen gleich einem „Grüß Gott" hineinklingt und sich übermütig wiederholt.



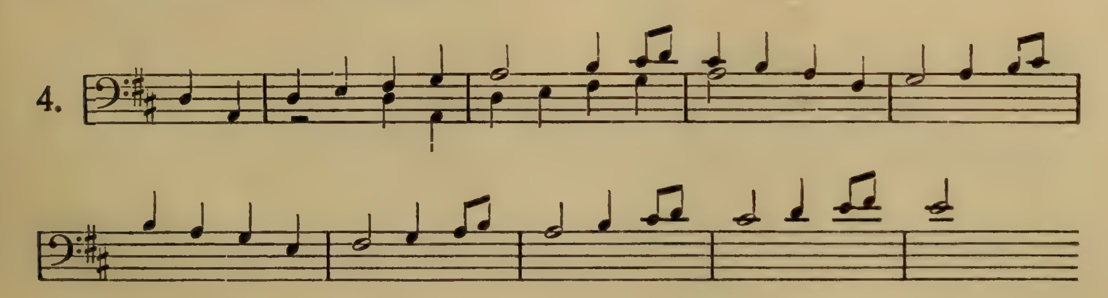
Wieder Stille; nur jenes geheimnisvoll hintönende a schwingt leise, ganz unsubstanziell, wie die Stimme des Morgennebels weiter und in den Hörnern erhebt sich's gleich einem ruhig ernsten Wächterlied, dem dann wieder die hellen, leisen, heiteren Weckrufe folgen:



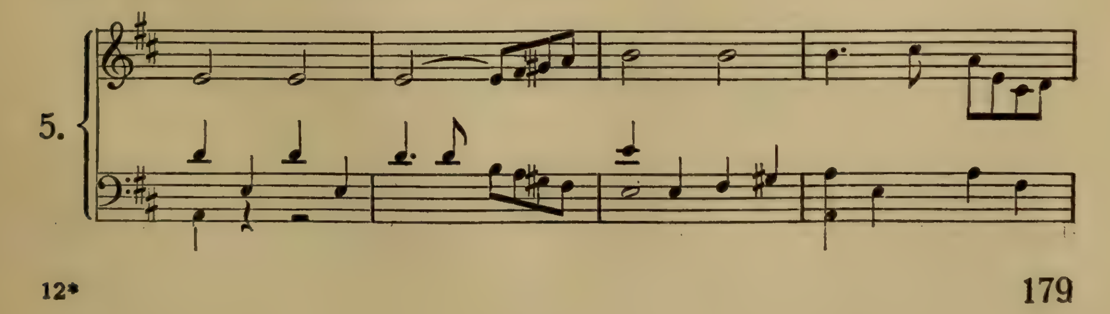
Dann ein Verstummen. Das seltsame Tönen des hohen a schweigt; nur in der Tiefe klingt es weiter — und es ist, wie ein plötzliches Wiederdunkelwerden. Ein unheimliches, dämmerig schleichendes Motiv der Celli und Bässe
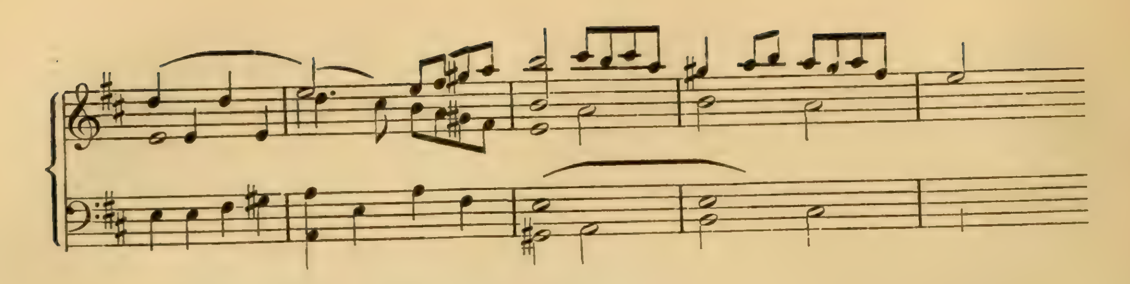


von bebendem, kaum hörbarem Paukenwirbel begleitet, macht sich wie eine Unheilsverkündigung vernehmbar; seine Bedeutung, späterhin bald klarer, wird im letzten Satz vollends enthüllt. Dazu — in ihrer Urform und ihrer Verkleinerung — die Quartenschritte des Beginns, wie ein Sichdehnen vor dem Erwachen — und dann löst sich das Hauptmotiv des ersten Satzes los, das mit dem zweiten Lied des fahrenden Gesellen identisch ist; aus dem Intervall des Kuckucksrufs entwickelt, idyllisch schlendernd, in frohem Wandern dahinschreitend — nur daß der fahrende Gesell nicht allein zu sein scheint: in engem Anschmiegen geht es zuzweit selbander (prosaischer: in kanonischer Imitation)

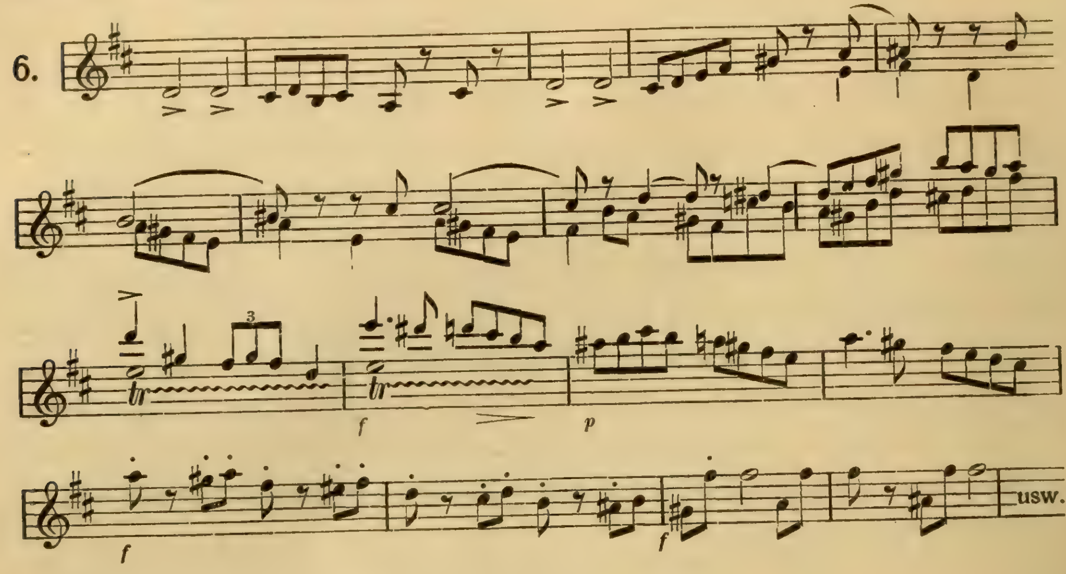


Und weiter in fröhlicher Bewegung:

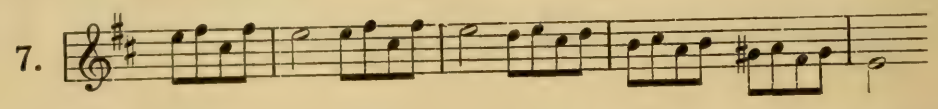




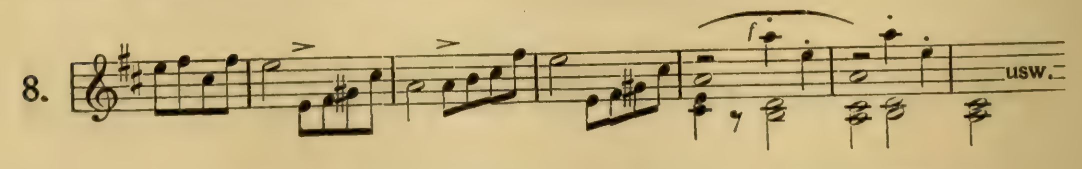
Immer lustiger und heller:



bis zu heiterstem Jubel



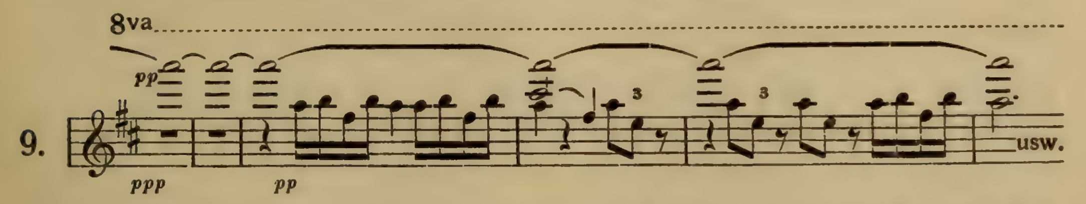
und dem mutwilligen Jauchzen, in das der toll gewordene Kuckuck hineinschreit. Triangeltöne funkeln, die leeren Quinten der Bässe werden wie zum Tanz gestimmt:



Und dieser ganze Komplex ist doch nur ein einziges Thema; unmöglich, es „abzuteilen“, so entschlossen fließt es weiter, steigert sich

zum Zwiegesang, — oder besser, man sieht ordentlich den Wandernden singen: das Hauptmotiv (4) klingt in heller Kraft der Töne und die Geigen nehmen es auf, während die Holzbläser dazu mit 7 jubilieren und die Geigen auch dies an sich reißen und dem Holz das „Wanderthema“ überlassen. Eines jener breiten Mahlerschen Hauptthemen, die von den meisten beim ersten Hören gar nicht als Ganzes überschaut werden, weshalb dann alles Folgende, alle Durchführungsbeziehungen unverstanden bleiben.

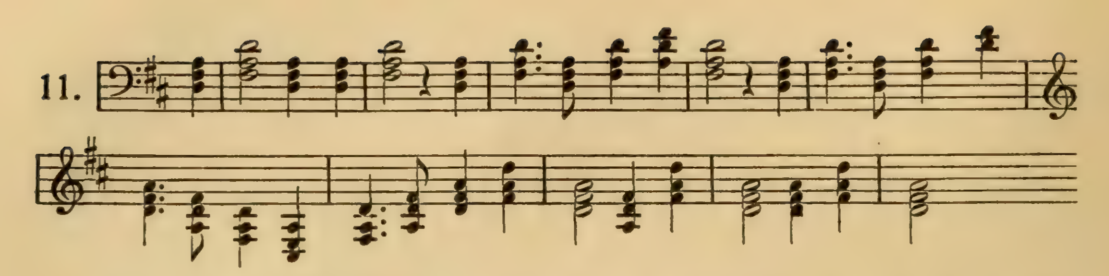
Wie schön, wie jung ist das alles; dieser kühle, in gefestigter Heiterkeit ansteigende Beginn, in dem man es wie lichte, frische Morgenluft über grüngolden rauschenden Feldern zu spüren meint; die dämmerige Vor-Sonnenaufgang-Stimmung des Anfangs, in dem sich alles erst aus dem silbernen Grau der Frühe zu Licht und Sonne zu lösen scheint; die mutige, hoffnungsfrohe Beherztheit dieses Hinschreitens im herben Wind, durch wehendes Gras — „wird es eine schöne Welt?“ Sie wird schön. Noch ist die Sonne nicht da; noch einmal hebt das rätselvoll leise Klingen der Stille (die liegende Stimme auf a) in seinem feinen Tonwerden an; der Fuß zaudert, der heitere Gesang stockt einen Augenblick, — leises Vogelgezwitscher antwortet echogleich auf das verklungene Lied
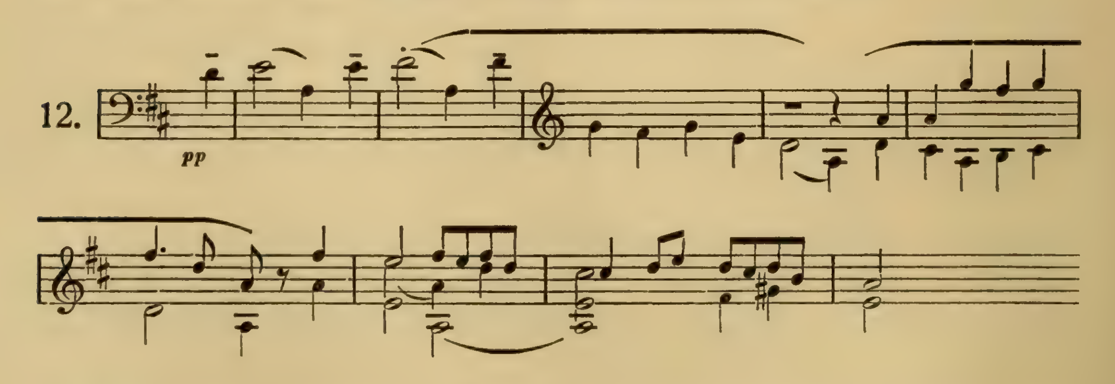


das düstere Mahnen (3) wird wieder laut (zu dem Grundmotiv 1a), und wie ein Gruß an Schubert, wie das musizierte „Es kann dir nix g'schehn“ des Steinklopferhans, klingt es leise aus den Celli und Hörnern:



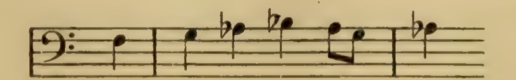
Der Kuckuck prophezeit gleich zwölf schöne Jahre, und wie zur Beschwichtigung der bewegten Seele klingt, einem Taglied gleich, der Gesang der Hörner:



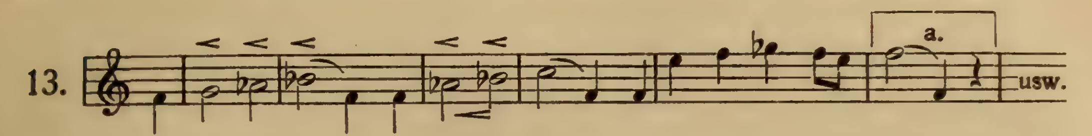
Mit welcher frommen Kraft und Unverzagtheit wirkt dieses einfache, aus dem zerlegten Dreiklang gebildete Thema! „Unbedeutend“ finden es die lieben Zünftler. Möglich. Obgleich es viele Themen hochgerühmter und machtvoller symphonischer Werke gibt, die an sich nicht bedeutsamer sind. Aber freilich: durch das, was aus ihnen aufblüht, was sich aus ihnen entwickelt. Und aus diesem Hornthema „wird“ nichts. Richtig. Nur daß es auch ganz anders wirken soll; weniger als „Seitenthema“ und eher als „Außenthema“; hier klingt es leise, aber in unschuldiger Festigkeit gleich dem Gesang andächtiger Schnitter, die an ihr Tagewerk gehen und deren Lied die Verdüsterung wegscheucht, die sich für einen Augenblick ins Herz des von junger Hoffnung Erfüllten gesenkt hat. Herrlich aber dann später, wenn (aus den Themen 10 und 6 entwickelt) der richtige Seitensatz, von Vogelstimmen umtrillert, einsetzt



all diese frohen Stimmen (5, 1 etc.) einander umspielen (prosaischer: doppelter Kontrapunkt), wenn sich die zweite Hälfte des Motivs 10 als variierte Umkehrung des finstern Themas 3 entpuppt



und nun dieses, in solcher Variante mit 10 resp. 12 verbunden, jetzt erst das drängende und drohende Schicksalsmotiv



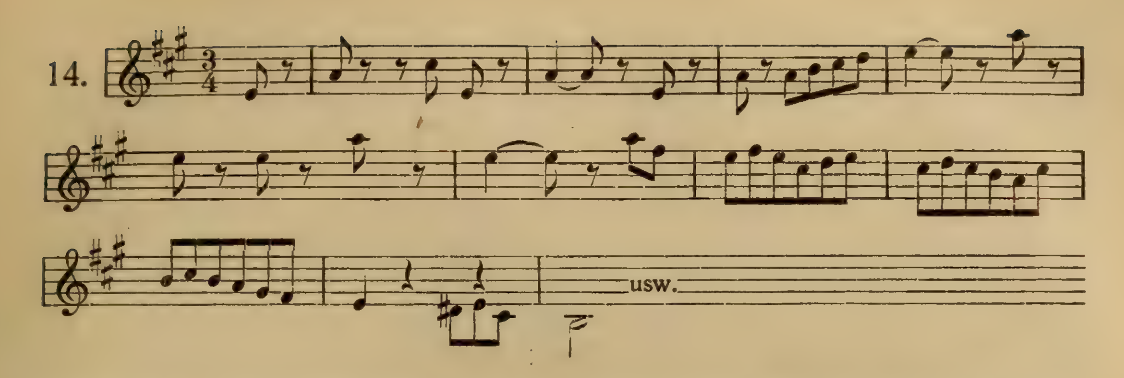
enthüllt, das im Kampfspiel des letzten Satzes mit solch einschneidender Bedeutung eingreift; wenn zu all dem Singenden, Frohen, Übermütigen dieses Thema mitschreitet, wie die Gestalten auf Dürers „Ritter, Tod und Teufel", — wenn die Oktaven (13a) immer schneidender, die Stimmung immer unheimlicher und beklemmender wird, — bis plötzlich der Weckruf des Beginns jubelnd ertönt, schmetternde Bläser, helles Triangel, klingende Becken, trillernde Geigen und jetzt jenes Taglied (11) einem Festhymnus gleich im Strahlen des vollen Tages aufleuchtet und alle dunklen Motive niederringt — es ist von einer Zuversicht, einer Befreiung, wie sie nur jauchzende Jugend fühlen kann, der ein wundervoller Handstreich gegen alle erbitternde Griesgrämigkeit des Lebens geglückt ist. Die Sonne ist da — und tönt „in Jubelsphären Wettgesang". Herrlich. Und herrlich alles weitere, wenn nach kurzem Erklingen des „Seitenthemas" (12) das Thema des Beginns wiederkehrt; aber nicht mehr idyllisch schlendernd, sondern in hellem Jubel, stolz und unverzagt ausschreitend, ein unaufhaltsames Ansteigen, Lichtwerden, ein in alle Lüfte geschleudertes Jauchzen. Und plötzlich, erst schüchtern, dann immer mutiger, ein Gelächter im ganzen Orchester, das in unbändiger, sturmvoller Heiterkeit den Satz abschließt . . .

Es ist wirklich eine „schöne Welt" geworden. Eine andere freilich, als die „liebe Erde", von der Mahler in seinem Epilog, im „Lied von der Erde" mit solch schmerzlicher Ergriffenheit und der heiß erschütternden segnenden Gebärde des müden, tief friedensvoll Entsagenden Abschied nimmt. Wer diese beiden Bilder betrachtet, und den Meister, der sie beide gemalt hat, dem wird mit einem Schlage der Weg klar sein, den dieser niemals ganz vom Glück gebenedeite, friedlos suchende, von jagender, brennender

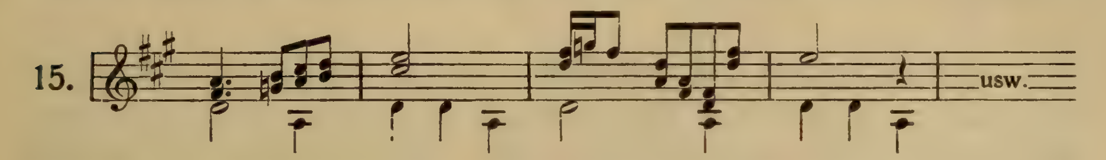
Sehnsucht getriebene Künstler in seinem immer wieder nach einem Sinn oder nach einer Macht des Daseins forschenden Ringen gegangen ist und die immer hoffnungslosere, schwärzere, trostleerere Tragik, die ihn schließlich erbarmungslos in die Arme nahm.

Hier weiß er noch kaum von dieser Tragik. Aber freilich: so voll innig herber Jugend, so voll befreiender Kraft, überschäumendem Mut und Willen zum Leben ist er späterhin nur noch zweimal: im Scherzo und dem Rondo-Finale der Fünften Symphonie und in dem aufjauchzenden Schlußsatz der „Siebenten". Und ist es dort viel mehr als einer, der das Dasein meistert, nachdem er schon all seine dunklen Schauer gefühlt und viele überwunden hat. Während in diesem bezwingend hellen, von aller Seligkeit jungen Erlebens durchbrausten Satz diese Schauer ihn nur flüchtig streifen und gleich wieder unbekümmert abgewehrt werden. Zu all diesen Stimmungen aber tritt hier ein Etwas, das sie erst zu einer „symphonischen Angelegenheit" macht. Dieses Etwas liegt nicht nur in der völligen Auflösung all dieser Stimmungen zu reiner Musik und all ihren Problemen der Architektur, der Technik, der Polyphonie, der Durchführung und der sonderlichsten Klang-, will sagen Instrumentationsphänomene, sondern im Kosmischen dieser Musik, oder, wenn man ein anderes Wort will, in ihrem Metaphysischen und in der Bestimmtheit ihres sinnlichen und übersinnlichen Ausdrucks. Ein Ding, das sich nicht „beweisen" läßt, das nur empfunden werden kann, — und wenn es welche gibt, die das als „Phrase" abfertigen wollen, muß ich mir's gefallen lassen: hier ist es unmöglich, mit Worten zu überzeugen. Es ist nichtsdestoweniger da.

Der zweite Satz dieser D-dur-Symphonie führt in andere und weniger hohe Bereiche. Hier ist nur sinnlicher, gar kein übersinnlicher Ausdruck. Die unschuldigen Feste des schlichten Werktags, die ewige Geschichte von Hans und Grete, — eine Wendung, die mir nicht gerade deshalb einfällt, weil das Thema eines Mahlerschen Wunderhornliedes von „Hans und Grete" sich in diesem Scherzo mancherlei anmaßt, eine Liebesepisode des „fahrenden Gesellen", den die Klänge der Kirchweih locken



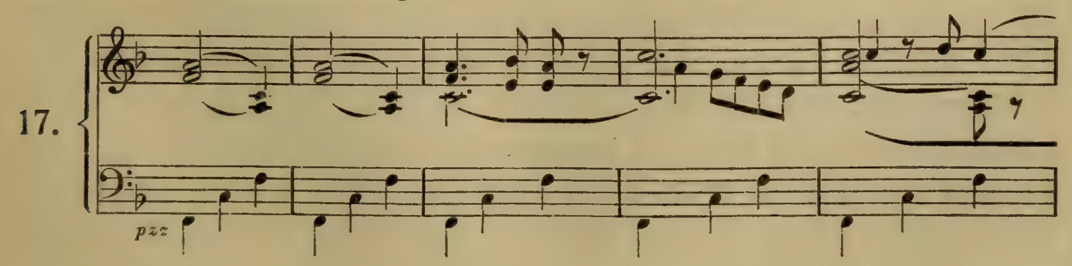
der sich zu diesem derb auftrumpfenden Ländler sein Mädel holt — wenn man der Beziehung zum Text des genannten Liedes Glauben schenken will — und sich mit ihr lustig in den Tanz hineinwirft, dessen Bässe eigensinnig zäh thematisch bleiben

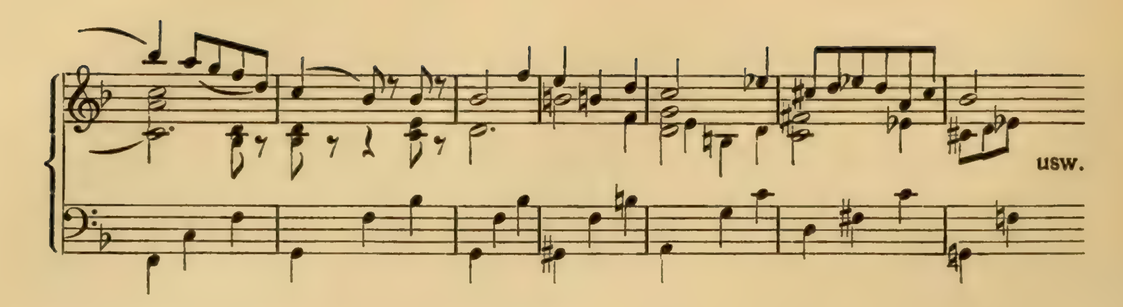


und der in bäuerlichem Übermut wild aufschäumt:

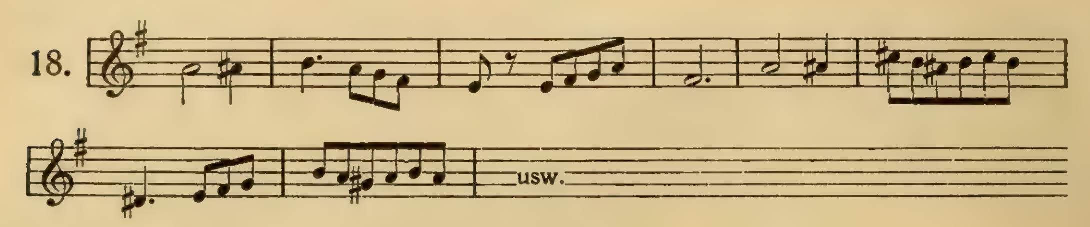


Auch hier setzt das Grundmotiv des Ganzen, der Quartenschritt ein, erst der nach aufwärts, dann — in der Begleitung von 15 — wie ursprünglich, nach abwärts. Zart und bewegt das Trio; als hielte der Ländler ein und als ob nur das eine Paar, das der andern nicht achtet, in verschwiegener Zwiesprache weitertanzte, während von fern noch die Jodler der anderen (in den Themen des Tanzes, besonders 15) hineinklingen:





und besonders innig die Wendung:



Und sehr lustig und voll würzigen Humors, wie der gaffende Kreis ringsum in die zärtliche Stille hineingröhlt; noch einmal die Träumerei der achtlos Abgewandten, aber gleich stürmen die andern hinzu, der verliebte Ländler verklingt; in gesteigertem Übermut hebt der Bauerntanz wieder an, immer hitziger, immer atemloser, und bricht mit einem hellen Juchezer des ganzen Orchesters ab.
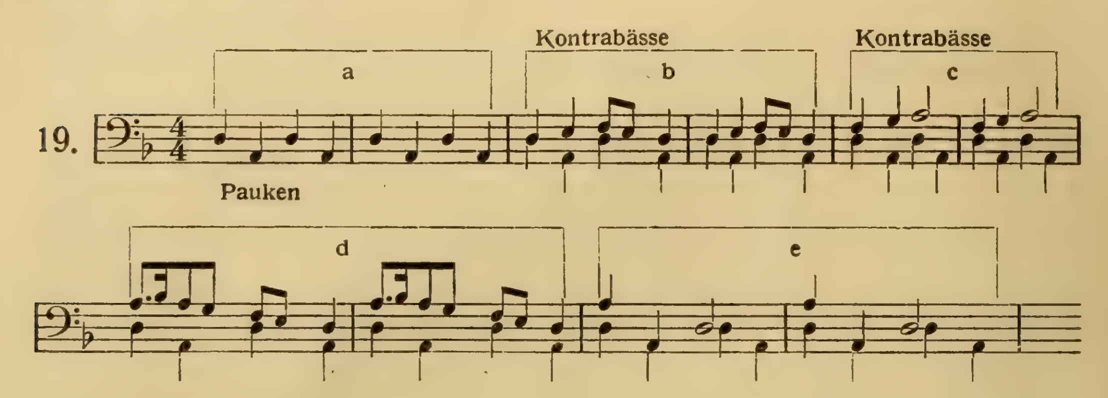
Ein famoses Stück; echt „Mahler“ in seiner Farbe, in seiner Freude, eine kleine derbe Welt in Tönen festzuhalten, und nicht zum mindesten in der kraftvollen Kunst des Baus, der thematischen Verschlingung, der charakteristischen Instrumentalmischung. Ganz „Diesseits“; musizierter Leibl, — nicht mehr. Aber in seiner saftigen, aggressiv strotzenden Kraft, seiner muskulösen Gesundheit und seiner rustikalen Heiterkeit ein Satz, der mit Ehren neben den Brucknerschen Scherzi stehen darf. Meister Anton — auch einer, der sagen durfte „ich verstehe die Welt nicht mehr“ — hatte ja schon den Jüngling immer mit Auszeichnung behandelt und sichs nicht nehmen lassen, ihn jedesmal aus seiner Wohnung die vier Treppen hinunter bis zum Haustor zu geleiten. Hätte er dieses Scherzo gehört, so hätte er sicher vergnügt geschmunzelt, an seine eigenen gedacht, die er zu Ehren des „Deutschen Michel“ mit seiner ganzen bäurischen Kraft erfüllte, und hätte vielleicht gesagt:

„Schaut's, mein Micherl hat an Buam kriegt." Zum mindesten hätte er die freundlichen Leute nicht verstanden, die dieses Mahlersche ländliche Bild eines „ernsten symphonischen Werks" nicht für würdig hielten.
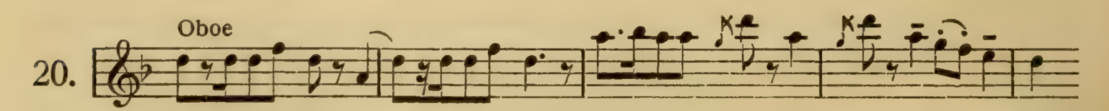
Freilich: es waren dieselben, die das in erhöhtem Maß für den dritten Satz behaupteten, der sich's gar erlaubt, eine Art Gassenhauer, den vielgesungenen Kanon „Bruder Martin, schläfst du noch" thematisch abzuwandeln und dazu noch obendrein ein paar Motive fügt, wie man sie nur auf der böhmischen Landstraße zu hören kriegt. Und doch ist gerade dieser Andantesatz ein unerhörter Genieblitz; ein Stück von einer so grell schmerzlichen Ironie, einer Verstörtheit, einer grotesk-gespenstigen inneren Verwüstung, wie sie kaum ein andrer Tondichter getroffen hat — kaum Berlioz in seinem wildlästernden Dies irae in der „Fantastique". Gewiß hat zur Darstellung dieses halb irrsinnigen Zustandes eines im tiefsten Gebrochenen, trostlos Hinbrütenden eine psychologische Erfahrung beigetragen: wie oft es vorkommt, daß sich gerade in die schmerzlichsten, selbstquälerischesten Gedanken irgendeine Alltagsmelodie einschleicht, die sich einnistet und nicht mehr wegzubannen ist. Solche Alltagsmelodien, die sich leiernd, aufdringlich, einem durch den Verrat des Lebens Vernichteten ins Ohr gesetzt haben, sind die „Banalitäten" dieses grauenvoll beklemmenden Satzes und seines unheimlichen Humors.

Zwischen dem Scherzo und diesem Andante ist vom Tondichter ausdrücklich eine Pause von wenigstens fünf Minuten vorgeschrieben. (Über das Organische der Pausen in und zwischen den Sätzen sollte einmal eine Untersuchung angestellt werden!) Dieser „Zwischenakt", als rein musikalischer Einschnitt mitbestimmend für den Bau und das Gleichgewicht des Ganzen, hat hier zweifellos eine Nebenbedeutung: gleichsam hinter dem Vorhang, und hinter der Musik, ihrer Ausdrucksmöglichkeit für einen nicht naturalistisch illustrierenden Komponisten entrückt, spielt sich ein niederschmetterndes Erlebnis ab, das lähmend und vernichtend über den „Helden" der Symphonie („Held" im Beethovenschen Eroica-Sinn und nicht in dem irgendeines „Programms") hereingebrochen ist. Dieser Andante-

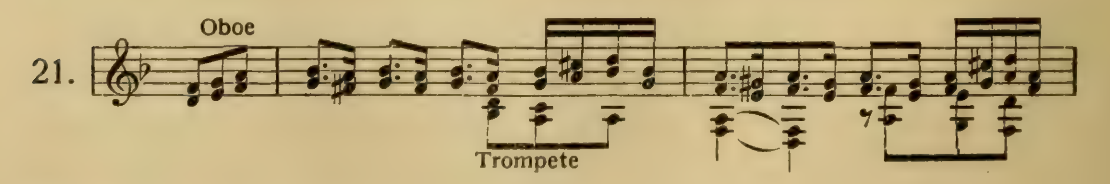
satz selbst malt nun mit seltsamer, skurriler Kraft die seelischen Vorgänge in einem verwüsteten Menschen, der wie unter erdrückenden Gewichten einherschleicht, und den dabei fortwährend, bis zum Rasendwerden, das öde Einerlei einer läppischen Melodie verfolgt. Es ist, ich habe es schon erwähnt, der alte Kanon „Bruder Martin, schläfst du noch", der übrigens in manchen Gegenden als „Bruder Jakob" gesungen wird und hier wohl „Bruder Gustav, wachst du noch" heißen soll:

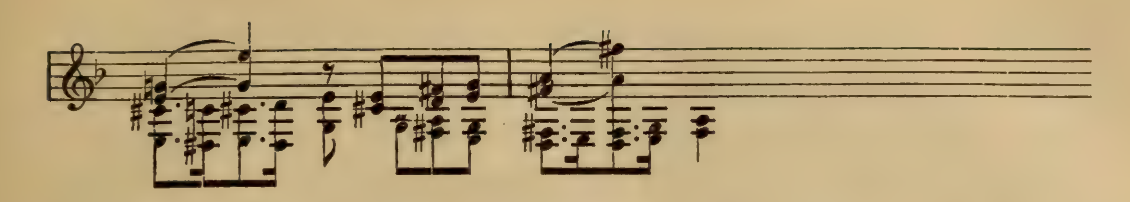


(Wiederum — in den Pauken — der Quartenschritt, die motivische Keimzelle des Ganzen. Der Kanon setzt zuerst nach acht Takten, dann nach je zwei Takten ein — ein Rattenkönig dumpfer, bitter höhnischer Empfindungen, die doch alle aus dem gleichen Gefühl innerer Leere und Trostlosigkeit kommen.) Dieses grelle Auflachen der Oboe dazu:



das gewaltsame Vorsichhinpfeifen eines dummen böhmischen Gassenhauers, in dem aber doch irgendwie ein stechender Schmerz zu wühlen scheint





— all das, auch in der Orchesterfarbe, dem verhaltenen, immer wie in Schluchzen ausbrechenden Ton der Oboe, den spitzigen, zerrenden Streicherpizzikati, den zart schmerzlichen Trompetenklängen, der Ausdruck entsetzlicher Selbstparodie, eines absichtlich brutalen Abschüttelnwollens all dieses Drucks. Grotesk, beängstigend, atemversetzend. Und gar die von schauerlichem Galgenhumor erfüllte Stelle, mit den col legno geschlagenen Streichern und ihrem unheimlich knisternden Klang, den türkischen Becken und der großen Trommel, die nur wie unter schmerzhafter Berührung vibrieren und dazu, wie ein Hohngrinsen, mit irrer Lustigkeit aufpfeifend, die Es-Klarinetten und Fagotte mit ihrem gemeinen

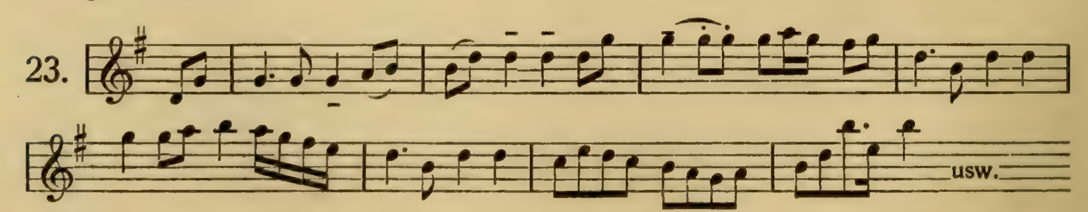


deren verzweifeltes Auflachen (Takt 2) von den Flöten nachgespottet und gleich einem bösen Echo immer und immer wiederholt wird — ein Spuk, wie er einen an zerrütteten Tagen ärgsten Wehs verfolgen mag; aber mit einer solch unheimlichen Evidenz und unwidersprechbarer Wahrheit in Tönen ausgesagt, wie sie kaum die Phantasie eines Goya oder Rops zu erreichen vermag.

Aber das Stück wäre doch nur das geistreiche Spiel eines grimmigen Ironikers, wäre nicht Musik, wäre weniger oder mehr, wenn man will — bestünde seine Substanz nur aus diesen Reflexen des Alltags und nicht aus reineren Emotionen. Das symphonische Formschema der dreiteiligen Liedform, das — erweitert und phantastisch — diesem Satz zugrunde liegt (und ebenso läßt sich jeder Mahlersche Satz, und wäre er scheinbar noch so frei, auf ein gesetzmäßiges formales Gerüst zurückführen) — dieses Schema ermöglicht es, rein musikalisch ebenso wie psychologisch, den Kontrast des rein Gefühls-

mäßigen, Hingegebenen, Unmittelbaren all dem geistreich Absurden, gespenstig Erschreckenden und Verstörten dieser Kapellmeister Kreisler-Musik gegenüberzustellen und durch den überströmend innigen, gefaßten Laut einer tieftraurigen, ruhevollen, schlichten Weise das Kindergemüt zu enthüllen, das sich hinter all dieser verbissenen, quälerischen Selbstverhöhnung verbirgt. Der Zwischenteil des Satzes, dem letzten der „Lieder eines fahrenden Gesellen" entnommen, ist ein ganz einfacher, kindlich schwermütiger Gesang im Volkston. Das spottende Auflachen verklingt wie in ersticktem Schluchzen; Geigen und eine einsame Oboe führen das Thema 22 ganz leise in zart ergriffener Melodie weiter, in der es wie stilles Weinen zittert; die Pauken und dann die Celli und Kontrabässe nehmen den Quartenschritt 19a des Beginns auf, und es klingt wie fernes Grabgeläute; in den Klarinetten fragt es „schläfst du noch?" (19c; der erste Teil des Themas schweigt), — die Fagotte nehmen die Frage auf und führen das Thema zu Ende (19c und d), während alles grell Verspottende weicht und nur gleich einer vagen Erinnerung (mit Thema 20 in Bratschen und Celli) noch einmal aufzuckt. Dann wird alles still; nur 19a und 19e klingen zu dem in halben Noten der Celli austönenden, gleichsam einhaltenden Quartenschritt, ein leises d hallt wieder, wird — als begänne das stockende Herz wieder zu klopfen — in Synkopen festgehalten und zu den pizzikierenden Streichern und dem jetzt nach G-dur gerückten, heller und tröstlicher klingenden Quartengeläut der Harfen tönt jetzt in den geteilten Geigen wie leises, gerührtes Vor-sich-hin-Singen diese einfache, innige Weise:

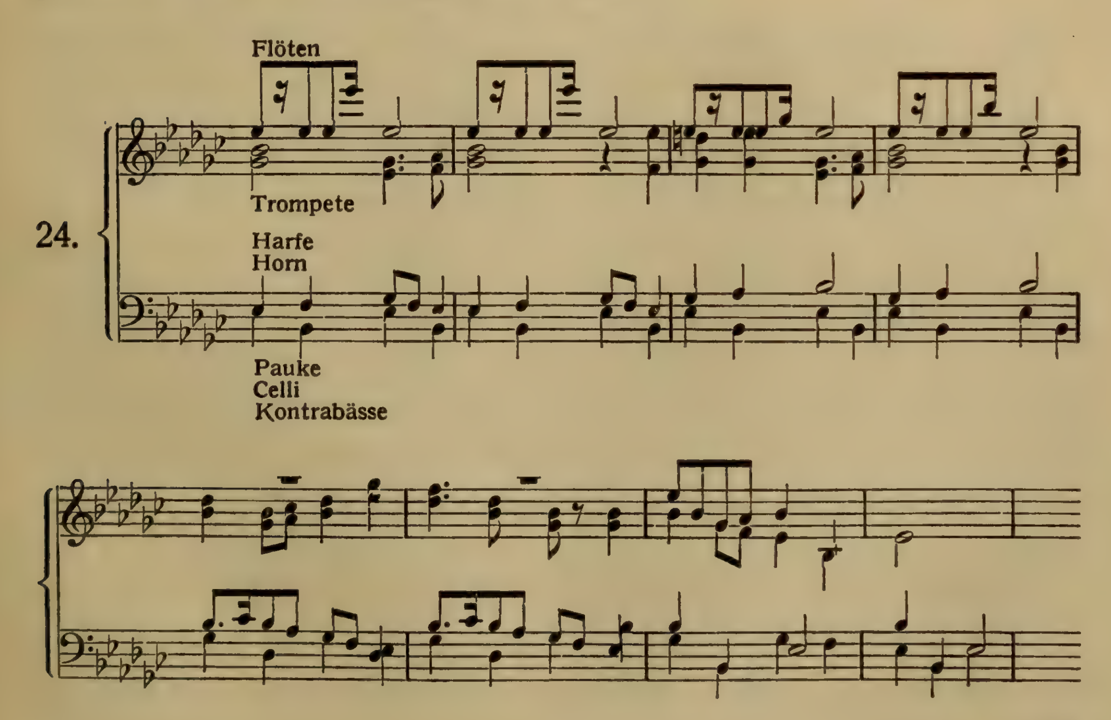
23.



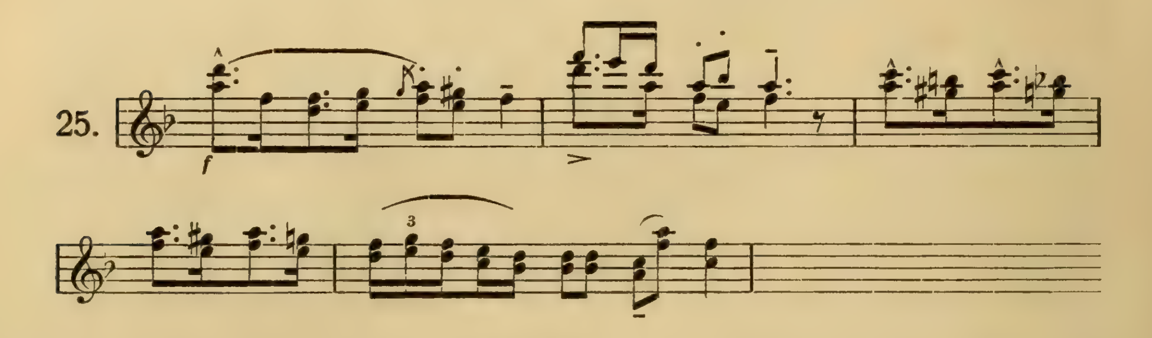
Ein Ausruhen, Aufatmen in befreiender Wehmut. Was hier ohne Worte gesagt wird, drücken Mahlers Verse in dem hier herübergenommenen Lied des „fahrenden Gesellen" mit wunderbarer Schlichtheit aus:

Auf der Straße stand ein Lindenbaum,
Da hab ich zum erstenmal im Schlaf geruht.
Der hat seine Blüten über mich geschneit,
Da wußt ich nicht, wie das Leben tut,
War alles, alles wieder gut.
Lieb und Leid
Und Welt und Traum.

Um so schauerlicher dann die gedämpfte, trostlose Wiederkehr des Beginns (in es-moll), in der erhöhten, wühlenden, monotonen Verzweiflung dieses verstörten Vorsichhinstierens in krampfhaftem, ziellosem Hinwanken — eine „Reprise", die durch das formale Prinzip der melodischen Variation und Kombination, das bei Mahler ein stilbildendes ist, die Rechtfertigung der scheinbaren Wiederholung bringt: weil sie eine andere Phase der Stimmung bringt; hier noch hoffnungsloser, in intensivster Gefühlssteigerung. Dazu die instrumentale Mischung, die ein Frösteln durch Mark und Bein jagt. Die Stelle z. B., wo leise Hörner und Harfen den Kanon anstimmen, die Flöten das höhnisch auflachende Thema 20 hineinwerfen und die „schönen Trompeten" gleich einem alten, vergessenen Lied volksmäßig dazu blasen:



deren rührend resignierte Stimmung gleich darauf in satanischer Verzerrung zunichte gemacht wird: zu dem unheimlichen Vibrieren der Becken und der großen Trommel grinst das groteske Motiv 22 hinein, ein gespenstiges Flattern seufzender Töne in den Holzbläsern, den gestopften Hörnern und Trompeten und dem Geistern der mit dem Bogenholz gestrichenen Geigen, — und nun das liebe, fromme Lied der Trompeten (24) mitten in fratzenhafter Phantastik: der Kanon im Fagott, Horn und Harfe, beklemmend und zuschnürend der Todeston des Tamtam und der Becken — und die Holzbläser frech hinein mit einem brutalen



Dann ein jähes Verlöschen. Traurig, gar nicht mehr grell und ironisch, klingt das Thema 21 der Oboe und sein Ausklingen hat nichts mehr von dem skurrilen Gelächter, nur mehr grenzenlose, dumpfe Müdigkeit. In den Geigen ein Erinnern an die innige Weise des Mittelsatzes, und dazu wie ein Totengeläut zu den gehaltenen Tönen der Hörner der immerzu, immerzu weiterschleichende Quartenschritt der Pauken, Bässe und der Harfen und die beängstigenden, bebenden Tamtam- und Beckenschläge, gleich Erdschollen, die auf einen Sarg fallen. Eine atemraubende, leichenfahle Phantastik der Klangfarbe; das Ganze in gräßlich bleiches und krankes Licht getaucht und von traumhafter Unwirklichkeit dabei: als ruhte plötzlich der Mond als Totenschädel auf dem blauen Samt der Himmelsdecke.

Gewiß, solche Musik darf nicht oft gemacht werden, und auch Mahler hat sie nicht wieder gemacht. Jede Nachahmung wäre sinnlos, wäre vor allem unwahr: derartige excessive Stimmungen

können im Leben nur selten sein, und ebenso ist ihr Ausdruck in der Kunst ein exorbitanter Ausnahmefall. Der selbstmörderische Humor dieses Stückes ist in seiner Gestaltung ein Geniestreich ohnegleichen; ein Wagnis, das nur einmal glücken kann, das als Norm und „Methode" gar nicht auszudenken ist, aber das hier mit nachtwandlerischer Sicherheit bestanden worden ist. Einer der merkwürdigsten und kühnsten Mahlerschen Symphoniesätze und nicht nur des spezifischen Umstandes wegen, daß hier das gewagte Experiment gelungen ist, das Ironische zu Musik werden zu lassen, Hohlspiegelwirkungen in Tönen zu erzielen, die Parodie als ernsthaftes künstlerisches Mittel anzuwenden. Gerade deshalb habe ich von diesem Stück mit einer Ausführlichkeit gesprochen, die ins Uferlose führen wollte, wenn man sie auf alle Werke des Meisters anwenden würde, und die freilich auch überflüssig wird, je weiter die Betrachtung von Mahlers Wesen und Schaffen fortschreitet. Hier war sie aus doppelten Gründen geboten. Der Einzigartigkeit der Tondichtung halber und weil — vielleicht eben um dieser Singularität willen — nur wenige Stücke Mahlers so heftigen Angriffen ausgesetzt waren, so hämisch insultiert und bis zum heutigen Tag so arg von den Hörern mißverstanden worden sind[1]. Was ganz natürlich ist, wenn man die verzweifelte Henkertravestie des Ganzen nicht erfaßt, wenn man die Thematik des Stücks als ernstgemeint und nicht gleichsam im übertragenen Sinn empfindet und nicht sofort fühlt, daß hier das Seelisch-zuständliche mehr in der düsterphantastischen Klangfarbe und der skurril übertriebenen Geste liegt als in den Motiven, die nur „Begleiterscheinung", nur symptomatische Äußerung sein können und nicht Symbol wie sonst: die einzige Möglichkeit, das Problem des ironisch-parodistischen Ausdrucks zu lösen. Und ganz natürlich ist es, wenn jene, die kein Verhältnis zu diesem

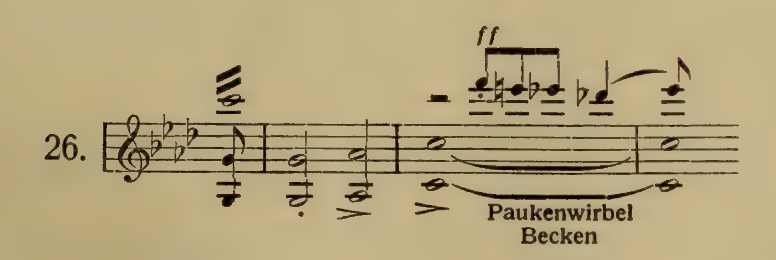
[1]) Merkwürdigerweise hat man ein später komponiertes Stück, das eine wilde und todesberauschte Va-banque-Lustigkeit ausdrückt, besser verstanden: das Scherzo in Schönbergs cis-moll Streichquartett mit Gesang, op. 10, in dem man die kontrapunktische Hineinverwebung des Volksliedes „O du lieber Augustin, alles ist hin" sofort als groteskverzweifelte Tongestaltung des Zu-Ende-Seins erfaßte.

Problem finden können, am Äußerlichen haften bleiben und — wie auch sonst so oft — über Mahlers „Banalitäten“ schelten. Nur daß sie gerade in diesem Satz, wo das Geflissentliche, Gewollte des Trivialen und Gewöhnlichen augen- und ohrenfällig ist, über das Wesen dieser Mahlerschen Banalitäten klar werden könnten. Wenn wirklich derartiges in seinem Werk vorkommt, so ist es ein künstlerisches Mittel und der höchst merkwürdige Ausdruck eines wahrhaftig nicht banalen Menschen — und die manchem Thema Mahlers den Vorwurf des Trivialen machen, mögen doch nur einen Augenblick lang bedenken, ob ein Musiker von solcher Überlegenheit, solcher Empfindlichkeit, Delikatesse und ernster Größe es nicht selber entdeckt hätte, was die Neunmalweisen ihm vorhalten und ob es ihm nicht ein Leichtes gewesen wäre — was die wirklich banalen Tondichterdandys von heute so virtuos treffen — eine „unoriginelle“ Melodie mit einem Federstrich in eine eigenartig sonderliche zu verrenken, so daß selbst die längsten Ohren keinen „Anklang“ an Fremdes mehr gefunden hätten. Nicht nur, daß er zu solchem Vorgehen viel zu tief redlich war: „Ich habe niemals in meinem Leben auch nur eine Note geschrieben, die nicht ganz wahr ist“. Er bedurfte dessen nicht, weil er seiner inneren Größe sicher war, weil er also auch sicher sein durfte, daß der unmittelbare Ausdruck seines Wesens nicht klein und nicht erborgt war und nur in der Kammerdienerperspektive nicht mit der Größe wirken konnte, die ihm die Distanz der Kommenden zusprechen wird. Trotzdem: in seiner Symphonik gibt es Stellen, die jenen Vorwurf für die Kurzsichtigen und Kurzhörigen berechtigt scheinen machen; ein jähes Umbiegen der Stimmung, ein plötzliches Eindringen des Alltags, ein brüsker Kontrast zu exaltierter, sturmvoll wilder und nächtig grauenhafter Wirrnis — gerade das Gegenteil der unbekümmerten Wahllosigkeit, die man ihm vorwirft; manchmal ein Sichentspannen nach schrecklichen Krisen, manchmal nichts anderes als charakterisierende Absicht, — zumeist aber doch nur ein falsches Sich-Einstellen des Hörers. An sich ist der Vorwurf, der ja noch jedem Meister gemacht worden ist, so haltlos als irgend möglich und nicht nur seines Subjektiven halber: aber jede Zeitspanne

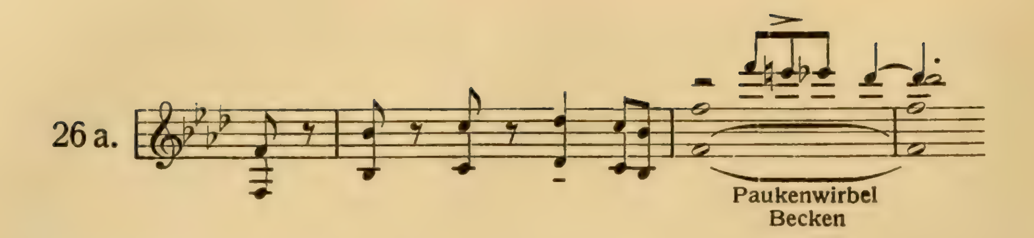
distanziert hier, jedes neue Jahr ändert die Perspektive. Im übrigen: auch ein Edelstein wird banal, wenn man ihn einem Kiesel gleich einem Hund nachwirft; und ein Kiesel am Grunde eines klaren Baches oder am Rande eines moosigen Waldwegs kann, wenn er am rechten Platz liegt, jede Banalität verlieren. Ein Thema übrigens, das im letzten Grunde jede Auseinandersetzung ausschließt, weil eine Verständigung kaum möglich ist. Und das deshalb in diesen Blättern nicht weiter behandelt werden soll und es nur wurde, weil gerade dieser dämonisch fesselnde und so tief fragwürdige Satz so stark dazu reizt.

Der letzte Satz des Werks schließt sich an diesen unmittelbar an. Ein Zusammensinken in müdester Niedergeschlagenheit — ein Aufspringen in wütendem Trotz, ein Aufschrei voll unbeugsamer, knirschender, todesverachtender Wildheit: so steht der letzte Takt des dritten dem ersten Takt des vierten Satzes gegenüber. Ein erschreckender, schriller Orchesterschlag von rasender Gewalt: nach einem grell betäubenden Blitz der Becken der Donner zweier Pauken und in schmerzvoller Dissonanz (e-f-as-h-des) der Schrei der Bläser; er klingt weiter zu einem jäh abstürzenden und wieder stürmisch auffahrenden Lauf der Streicher, die sich in zuckendem Tremolo an das zweigestrichene c festklammern. Mitten in den Sturm das Heldenthema der Posaunen und Trompeten oder besser, dessen Beginn

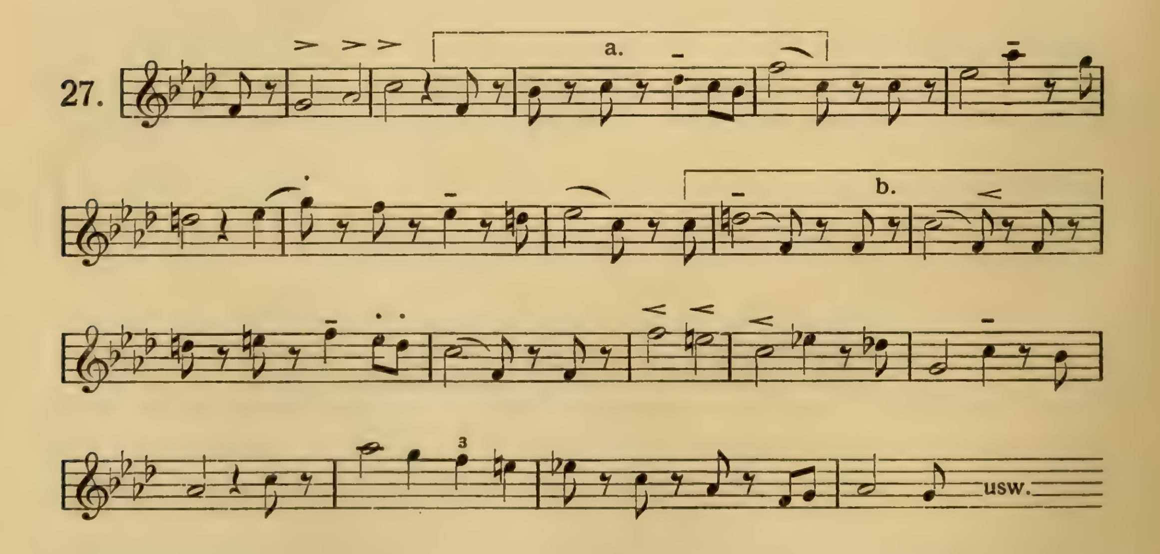
26.



in den das Heulen der Holzbläser hineinfährt, vom Echo der Streicher gefolgt. Wieder ein Aufrasen der Streicher, und ihr Festhalten des c-Tremolo, während das heroische Motiv unerschrocken weiterschreitet:

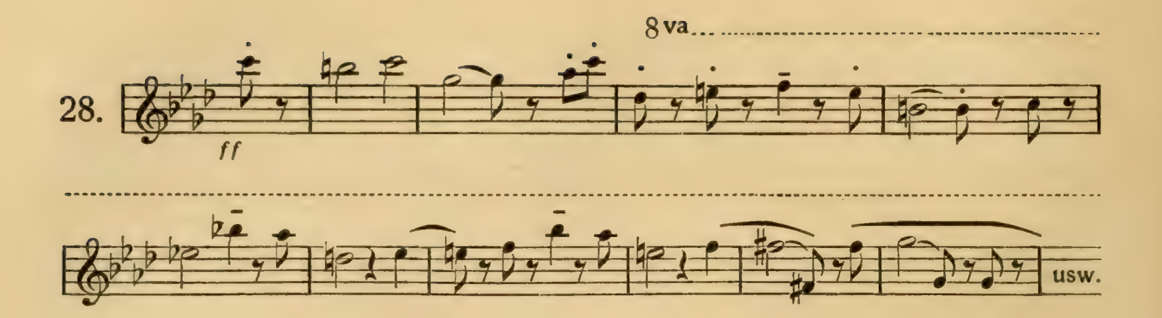


Wieder weggefegt von dem pfeifenden, schrillenden, klirrenden Sturm, der sich erhebt; ein infernalischer Aufruhr, dem sich immer wieder in fester Kraft die Posaunen mit dem Beginn des Hauptmotivs entgegenstemmen, jedesmal übertönt von dem entfesselten Toben der hundsköpfigen, heißfauchenden Dämonen, die in wüstem Wirbel den stolz aufgerichteten, goldgepanzerten Jüngling heiserbellend umbrüllen, der all des höllischen Gesindels nicht achtend, sich den Weg frei macht: immer nachdrücklicher stellt sich das aufglänzende Thema 26 dem Tumult entgegen, wieder und wieder einsetzend, bis es seinen Platz behauptet und — von energisch betonten Achtelgängen der Geigen befeuernd umspielt — in voller Kraft aufgerichtet dasteht:
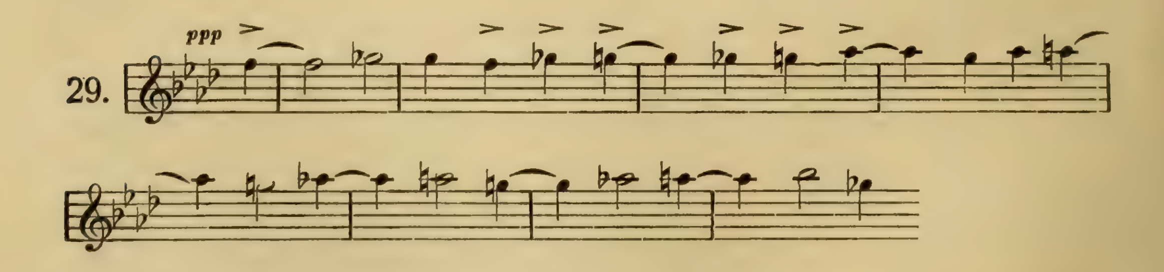


Ich werde mit keinem streiten, der dieses jugendlich aufleuchtende, trotzige Thema — dessen Vorbote im ersten Satz (in den Themen 10 und 13) zu finden ist und das die dort ausgedrückte knaben-

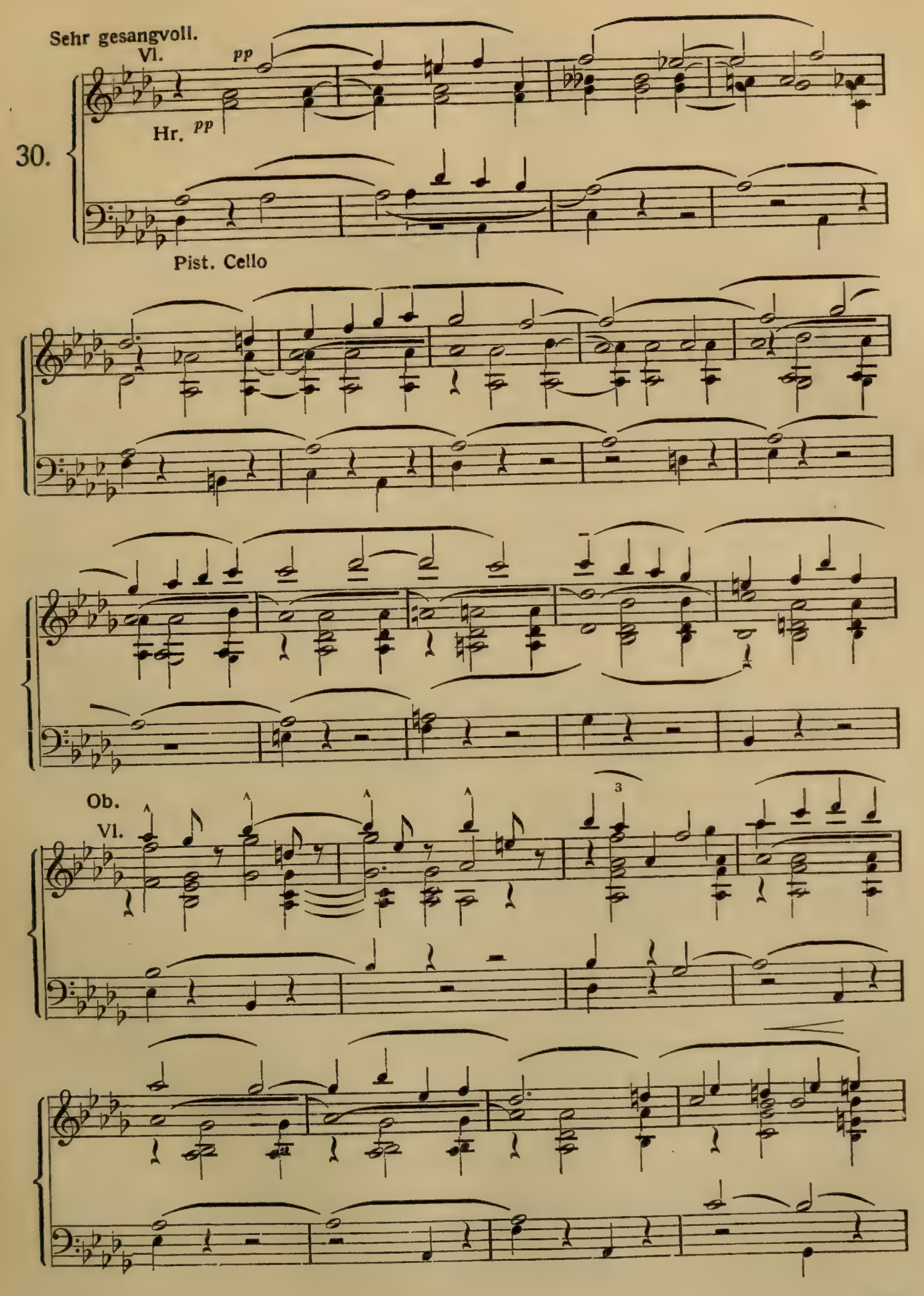
haft frohe Energie hier in solch gesammelter, zuhämmernder Wucht zur Erfüllung bringt — der also dieses Thema für allzutypisch, vielleicht gar „kapellmeisterhaft“ erklärt. (Es kommt eben auf den Kapellmeister an, der die dazugehörige Musik macht.) Mit jedem aber, der die lodernde, von der eigenen Kraft berauschte Leidenschaft verkennt, mit der diese symphonische Schlacht geschlagen wird und auch die Größe des Stils und der Struktur dieses technisch gewiß nicht einwandlosen, von Übertriebenem und Unmäßigem nicht ganz freien und gerade dadurch so wundervoll jugendlich wirkenden, überschäumenden, unbändig alle Hindernisse niederbrechenden Finales. Und ebenso mit jedem, der etwas dawider sagt, über die famose symphonische Ausbeutbarkeit dieses Hauptthemas. Fast jeder erste und letzte Symphoniesatz ist seinem Wesen nach ein Kampfspiel; in diesem Werk ist gerade der erste Teil weniger stürmisch aggressiv, hat nicht das heroisch Angespannte der meisten andern „ersten Sätze“, eher etwas Entspanntes, ein ruhigeres, tieferes Atemholen bei aller Kraft beherzter innerer Heiterkeit; hat weniger den Zug trotzigen Eroberertums als den eines frohen Sichbewahrens in allem Sichverschwenden, eine gar nicht tragische, aber sehr beherzte Energie, die bei allem Bewußtsein ihrer selbst keinen unnötigen Muskel spielen läßt. Diese Sparsamkeit hat der Schlußsatz nicht, der aber ein solches Kampfspiel heftigster Art ist; hier schwellen alle Muskeln bis zum Reißen, und ein selbstvergessen wildes Vergeuden der gesammelten Wucht bringt manch Hypertrophisches und dadurch manchmal eine Verschiebung des Gleichgewichts mit sich. Aber gerade für das gruppenweise thematische Gegeneinanderführen eines solchen symphonischen Finalturniers ist das gleich einer wehenden Standarte aufgepflanzte Hauptmotiv in seiner Gliederung geeignet wie nur wenige. Das zeigt sich sofort, wenn die Trompeten das Thema, nachdem es der ganze Bläserchor in die Höhe warf, gleich an sich reißen und es herausfordernd in der Sonne funkeln lassen, die Holzbläser in schneidendem Widerspruch dazu ein „Nun gerade nicht“ kontrapunktieren (wiederum prosaischer gesagt: die Andeutung einer Umkehrung):
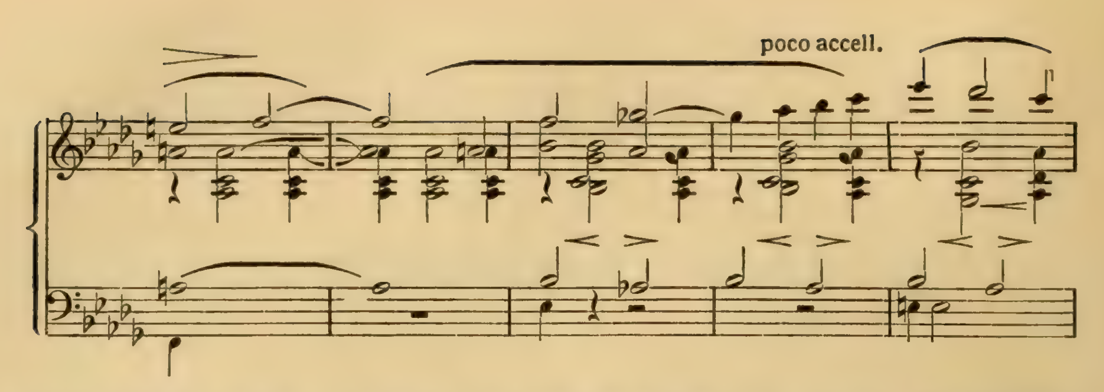


und jetzt ein Aufeinanderlosstürzen der Themen beginnt, die einzelnen thematischen Glieder straff gegeneinander gepeitscht werden; jedes Teilmotiv gewinnt selbständige Bedeutung (besonders 27b), springt dem andern entgegen, verklammert sich, wütende Orchesterschläge prasseln darein, in den Geigen ein Auf- und Niederrasen in schäumendem Aufruhr, — immer wieder ein Atemholen und Wiederlosfahren in verwegenem Übermut (dabei alles von wunderbar plastischer Klarheit und Energie —) bis der Tumult durch wiederholte gepreßte Angstrufe der Bläser unterbrochen wird; ein Höhnen mit der hineinfauchenden Triole des Beginns (25a) — aber auch dieses fletschende Dreinfahren wird besänftigt; nur mehr eine ermattende Vierteltriole — ein Zusammensinken, wie in andächtiger Verzauberung vor der Himmelsvision, die herniedersteigt. Noch ein dumpfes Grollen in den wirbelnden Pauken; dann ein Aufstreben der Geigen, gleich sehnsüchtig emporgestreckten Händen:

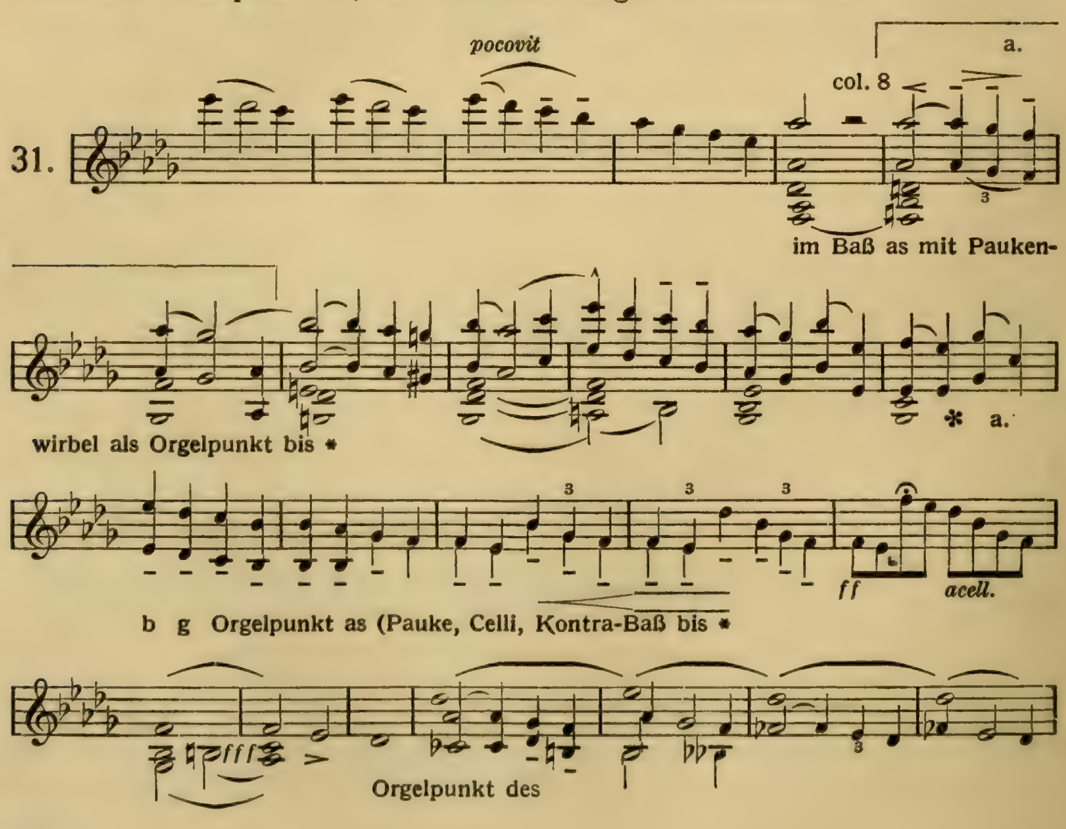


und jetzt, in wundervoller inniger Verheißung, dieser unbeschreiblich milde und wie in nie endendem Trost sich herabsenkende Gesang, den ich ganz hierher setzen muß, um von Mahlerscher Melodik ein herrliches Beispiel zu geben:


30.
Sehr gesangvoll.
Vl.
pp
Hr. pp
Pist. Cello
Ob.
Vl.
3



und gleich weiter, in breit wehendem Atem, in leisem Herniedersinken von dieser mit doppeltem Nachdruck erklommenen und festgehaltenen Höhe zu einem weitausschwingendem Abgesang führend, in dem die pulsierenden Hornsynkopen schweigen und in dessen flutender Innigkeit ein ernster, fast düsterer Erzklang mahnende Schatten wirft: Posaunen und Tubenton, während es in den Pauken leise rollend wetterleuchtet. Ich wiederhole den letzten Takt des Beispiels 30, an den das folgende anschließt.

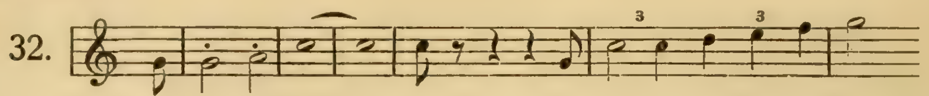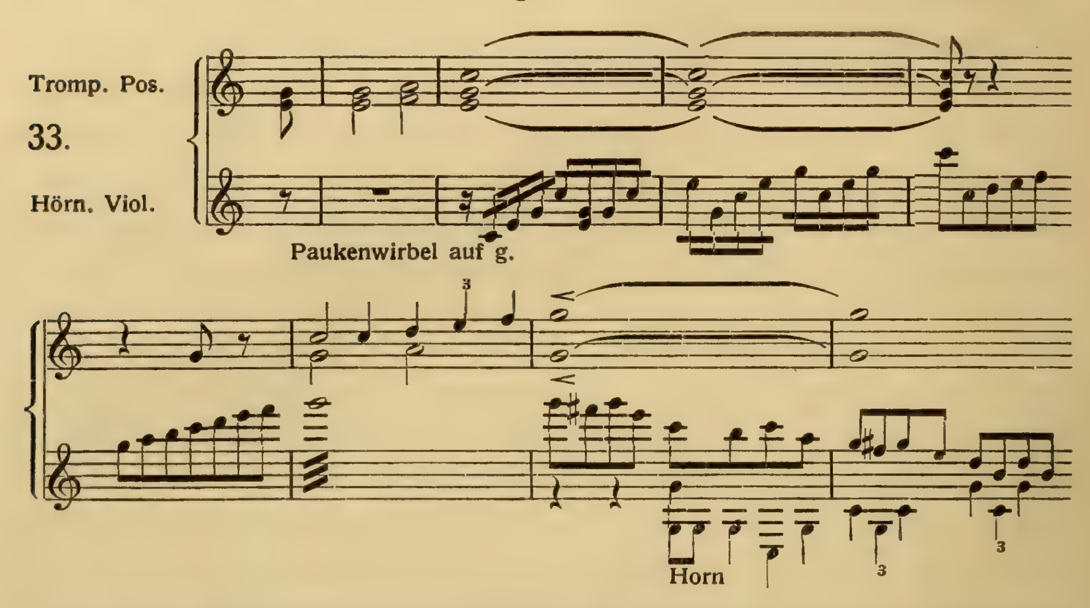




Und ein Ersterben in diesem mit solch umschmeichelnden Kadenzierungen erreichten *des*, das längst stützend als Orgelpunkt und darüberschwebend als liegende Stimme der Geigen dieser dem Abschluß ausweichenden Singseligkeit ein allzu unbedachtes Wegschwärmen verwehrte.

Das Themenmaterial ist aufgestellt und gleichzeitig der erste Satzteil abgeschlossen; aber so wie es Mahler liebt: gleich das erste Thema in eine Art Durchführung zu werfen, die nur einhält, um das zweite aufzunehmen und in die Kombination miteinzubeziehen. Das geschieht auch hier in der großen, jetzt erst recht einsetzenden Durchführung. Zuerst völliges Dunkelwerden; die selige Vision erlischt; in den Geigen lichterts in ganz leisen, flimmernden Tremoli; wie ein erst jetzt verständliches Drohen taucht als Erinnerung das finster schleichende Motiv 3 des ersten Satzes auf, während die Klarinette den doppelten Quartenschritt des Symphoniebeginns über den dumpf bebenden Orgelpunkt auf *des* aufrichtet. Gleich einem machtlosen Beharren meldet sich der Beginn des Heldenthemas im Horn (20), wie aus dickem Schlaf antwortet die drohende Triole. Noch einmal. Plötzlich schrillen die tremolierenden Geigen zum Schrei auf — das Kampfspiel beginnt aufs neue: die rasenden Geigen, chromatische Rückungen der Bläser; das Hauptthema sucht sich in Trompete und Posaune zu behaupten und wird weich wiederholt; aber jetzt wirft sich als letzter Gefährte 31 a in den Streit — man meint einen Augenblick lang, zerfetzte Glieder zu sehen, so wild werden die Motivteile in die Luft geschleudert. Herrlich die ganz flüchtig vorüberschwebende Vision in schlichter, sieghafter Verklärung: ein plötzliches Still- und Hellwerden, ein knappes Marschmotiv, aus der Umkehrung eines Hauptthementeiles, leises Trillern der Streicher, ein wie vom Wind herübergewehtes Ahnen des Weckrufs aus dem ersten Satz, und, wie aus weiter Ferne, der Beginn des Heldenthemas — und dann, als wollte es sich erst aus dem Chaos

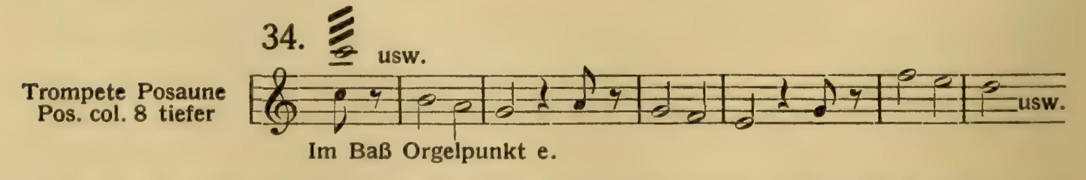
herausgestalten, zu diesem Beginn (27) und den in zerlegtem Dreiklang und dann in diatonisch hinauflaufenden Sextolen aufstrebenden Geigen die thematische Fortsetzung, die das Hauptthema zu diesem Siegesmotiv



umgewandelt, hier aber in gleichzeitigem Erklingen in seinen Teilen auftritt, immer zu dem Wecklied der Hörner, dem Flimmern und dem leisen Frohlocken der Geigen

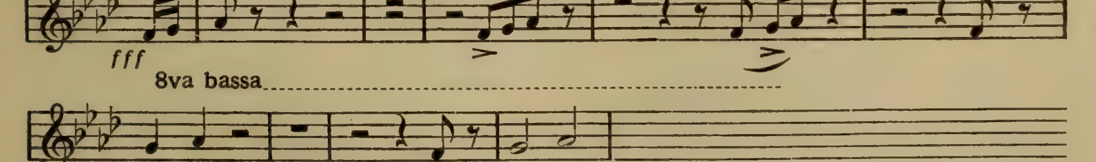


und dann, zum liegenden *e*-Tremolo der Geigen und dem Orgelpunkt auf *e* in Pauken und tiefen Streichern das leise Aufblitzen des Triumphals, das sich hier ankündigt (und aus der Umkehrung des Hauptthemas gebildet ist):



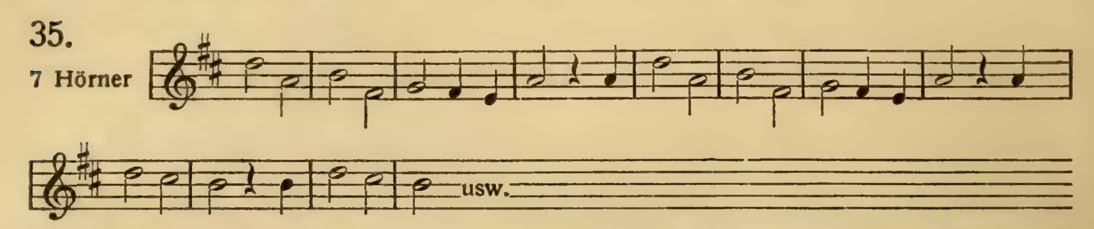
Eine in solcher analytischer (also zweckloser und nur der Erkenntnis der zusammensetzenden musikalischen Elemente dienender) Schilderung weitläufig berührende Episode, die gerade durch ihr flüch-

tiges Vorüberschweben mit intensiver Traumeskraft wirkt. Und die nur formal genommen, den kontrastierenden Einschnitt zwischen den beiden Teilen dieser großen Durchführung bedeutet, die jetzt aufs neue einsetzt und mit überraschender Kühnheit und einer Bestimmtheit, die gerade in solchem Jünglingswerk Wunder nehmen muß. Mahlers ganz ihm eigenes stilbildendes Prinzip der melodischen Variation und ihre Verbindung mit eingehendster thematischer Kombinationsvielfalt offenbart — Motivumkehrungen, ( ) der Jauchzer des ersten Satzes ( ) zu entschlossener Marschmelodie ausgespannte Varianten des Hauptthemas beleben diese Stimmführung, bringen in ihrer fortwährenden Verschlingung Reichtum ins vertikale Hören und durch ihre thematische Logik die einheitlichste Lebendigkeit in die horizontale Linie. So absurd sich dieser Most oft zu gebärden scheint, so ausschweifend hier ein Lenz oder Grabbe der Musik zu enden scheint — wer näher zusieht, dem enthüllt sich das durchaus Zuchtvolle dieser nach außen hin so frenetisch um sich schlagenden Musik und das Formbildende dieser scheinbar so disparaten Themengestaltungen. Keine Stimme läuft jemals leer, jede ist gleichsam mit dem symphonischen Mittelpunkt verknüpft, spricht den symphonischen Gedanken mit aus, hat ihr eigenes Werden und Erleben. Wenn das Hauptthema wiederkehren soll und es ankündigend in den Bratschen aufzuckt
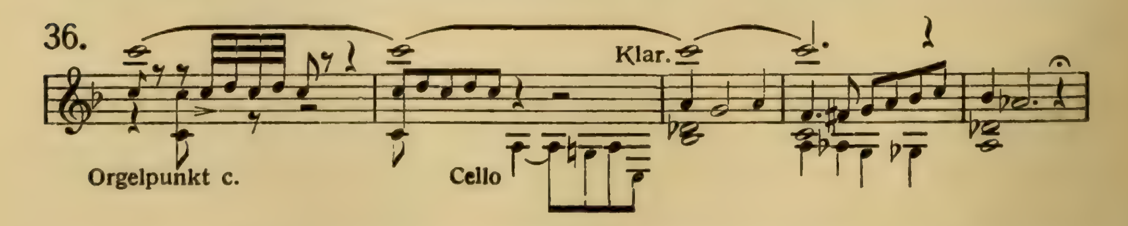


bis die Reprise einsetzt, so merkt zunächst keiner diese thematische Mimikry, die rhythmische Verschiebung der gleichen Töne; erst wenn das ganze Motiv wiederkommt, fühlt jeder, wie organisch dieser kleine hinleitende Zug war. Oder wenn sich nach neuer, eisern angespannter Gegeneinanderführung der thematischen Schlacht-

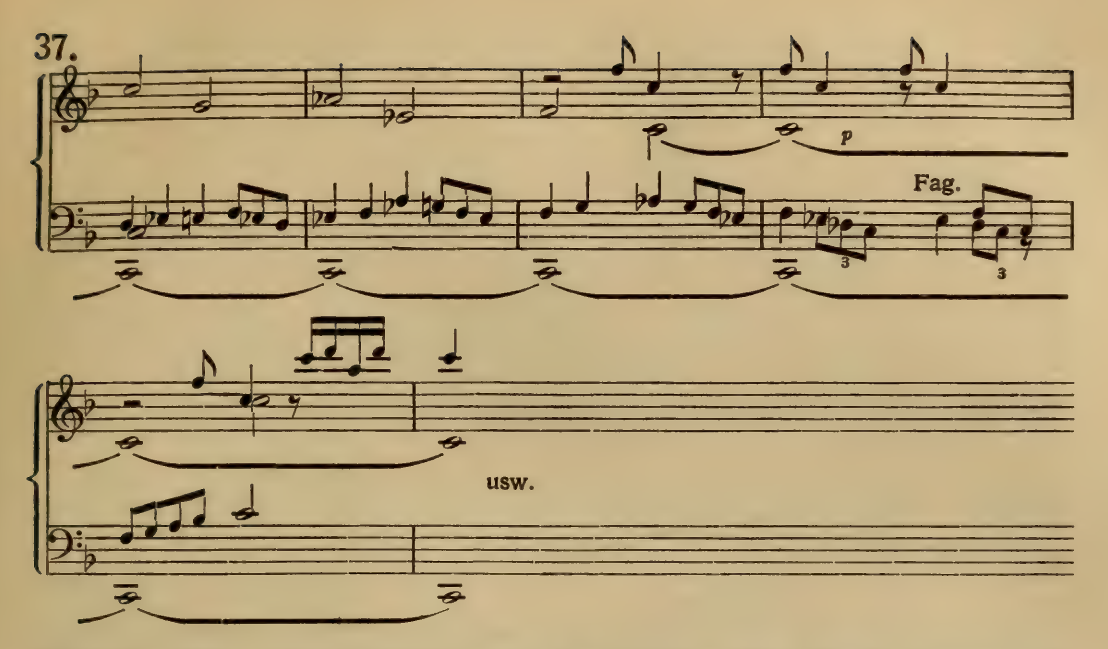
ordnung plötzlich alles lichtet, das sieghafte Motiv (— 33 —) zu dem dröhnenden Weckruf der Hörner erklingt und zu anapästisch zuckenden Streichern und Pauken das Triumphthema in den Trompeten und Posaunen aufglänzt, immer mit dem trotzig auftrumpfenden Hauptmotiv hinein, strahlt plötzlich zur Vergrößerung des Hauptthemas ein stolzes Glorienthema auf:



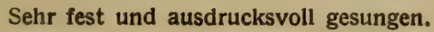
Aber erst wenn gleich darauf alles still wird, wieder gleich dem Naturlaut des Beginns sich das hohe und das tiefe *d* in weitem Bogen in den Streichern hinspannt und leise das Grundmotiv des Werks, die Quartenschritte des Beginns ertönen, dann enthüllt sich plötzlich jenes gloriose, leuchtende sieghafte Thema als die Erfüllung jenes Beginns, als die Eroberung des Ziels, das dort hinter Morgennebeln verborgen lag, als das Gestaltwerden dessen, was zu Beginn gestaltlos hinter Schleiern stand. Übrigens gerade dies Stillwerden, diese Selbsteinkehr und Wegesrückschau von eigentümlich ergreifendem Reiz; nicht nur die Wächterrufe, der Kuckuckslaut und das Vogelgezwitscher, die in jenes langgezogene, rätselvolle Tönen hineinklingen, sondern mehr noch, wenn vor dem träumenden Geist Bilder aus früherer Zeit und Bilder des Jetzt ineinanderschwimmen:

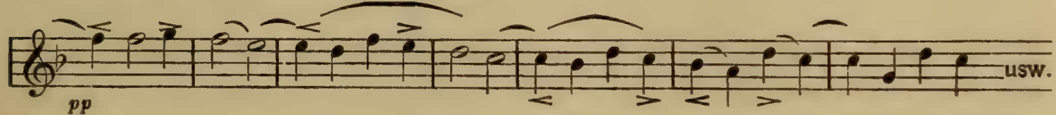


oder wenn nach dem schleichenden Unheilsthema und der Erinnerung an den „schönen Morgentraum" des ersten Satzes das unbefangen frohe Wanderthema in den Fagotten vorbeihuscht:

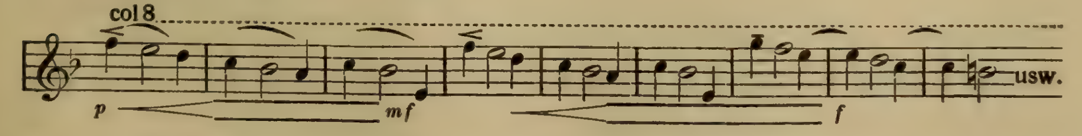


Wunderschön geheimnisvoll. Und wunderschön gleich darauf die Umgestaltung des jetzt wie ein inneres Klingen, ganz unmateriell zu dem langgezogenen „Ton der Stille“, dem Naturlaut des hohen und tiefen *c*, leise hinfließenden Gesangs des Schlußsatzes, aber anders fortgesetzt, zarter, lieblicher: (nach 7 Takten, die mit dem Beginn des Gesangsthemas identisch sind)

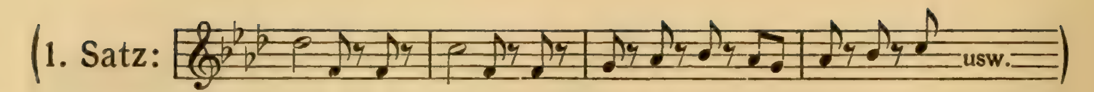




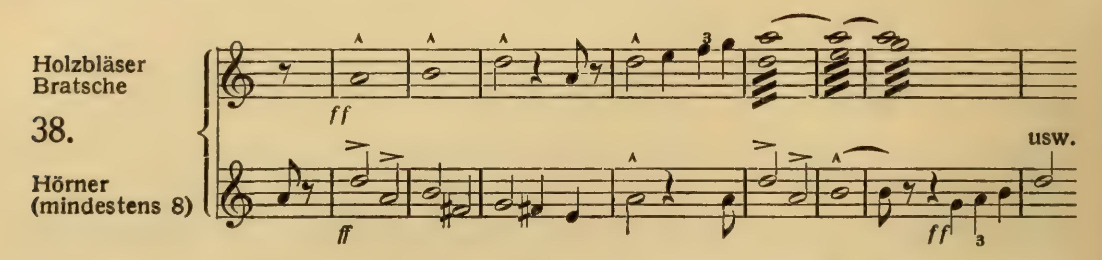
und ebenso die schwärmerische Fortsetzung des Abgesangs, der sich gleich in seinen ersten Takten verwandelt, in drängenden, anmutvoll warmen Sequenzen. Die dann breit und schwelgerisch verzückt gesteigert werden:



Gespenstig die schattenhafte kanonische Engführung des Hauptthemas, dessen Kuppelung mit seiner eigenen Umkehrung; ein geisterhafter Reigen, dem sich blasse Erinnerungsgestalten gesellen



eine nächtliche Heerschau, im Wolkentreiben hinziehend — und plötzlich ein Zerreißen der Nebel. Sonnenaufgang: der gleiche strahlende Aufschwung wie im ersten Satz — nur daß hier jetzt das Siegesthema in voller Glorie (zu anapästisch zuckenden Rhythmen der Pauken und tiefen Streicher) blendend auflodert und ein „Triumphal“ in höchster Kraft den Siegeschoral gleichzeitig mit dem zu siegreichem Glanz verwandelten Hauptthema



zuerst mit den Holzbläsern, dann, nach erzenem Dröhnen, im Verein mit den Trompeten, in alle Weiten schmettert. Das „Morituri te salutans“ des gefallenen Helden . . .

Zu dem ganzen Werk sind noch ein paar Worte musikalischer und biographischer Natur zu sagen.

Vor allem über das Formale. Ich habe in den Mittelsätzen das symphonisch gesetzmäßige Gerüst nachgewiesen; die übliche Dreiteiligkeit, die dem Scherzo und dem Andante zugrunde liegt und die hier — im Gegensatz zu späteren Werken — vollkommen im Gleichgewicht und ohne Grenzverschiebungen erwiesen ist. Aber auch die beiden Außensätze entsprechen der symphonischen Anlage, wie sie seit der Symphonie Beethovens zum Gebot geworden ist. Nur daß Mahler es liebt, Einleitungen (oder, wie in anderen Schöpfungen) Themengruppen dem Hauptthema voranzustellen, die dann als Motivmaterial in den Durchführungen hinzutreten; daß er oft die Komplexe von Haupt-, Seiten- und Schlußthema zuerst stark zusammenzieht, um dann erst im Gegenspiel der Themen seine Steigerungen zu gewinnen: die „Durchführung“ ist ihm die Hauptsache und meistens sind deren zweie da, entweder durch eine Art Zwischen-

satz oder durch eine Art „Trugreprise“ unterbrochen und von phantastischer Ausweitung. Die Reprise ist ihm niemals mechanische Wiederholung, ist musikalisch und psychologisch ein Neues, das Erreichen einer höheren Stufe, einer gesteigerten Stimmung. Das Prinzip der melodischen und — wenn das Wort erlaubt ist — der harmonisch-kontrapunktischen Variation hilft dazu; letztere in dem Sinn, daß genau wiederkehrende Themen von anderen motivischen Stimmen begleitet werden als zuvor.

Auch die Instrumentation spricht schon den ganzen Mahler aus: in ihrem Glanz, in ihrer Transparenz, ihrer Leuchtkraft, der Eigenart der Farbenmischung, dem verführerischen Zauber der Klanginspiration, der geistreichen Verwendung des Schlagzeugs; aber auch in ihrer Schärfe, in ihrer oft ganz unsinnlichen Herbheit, ihrer Extravaganz. Unter den vielen törichten Schlagworten, die über Mahler ausgegeben wurden — zuletzt von einem so gescheiten Kopf wie Walter Niemann, der mit einer fast unbegreiflichen Empfindungslosigkeit Mahlers Äußerlichkeiten verkennt und an den Innerlichkeiten vorübergeht — unter diesen Schlagworten ist auch das von seiner „Liebe zum schönen Klang“. Diese Liebe war und ist nie vorhanden gewesen. Mahler hat nie irgendeine Stelle seines Werkes auf „Klang“ hin konzipiert, hat auch nie in dem Sinn instrumentiert, besonders blendende Effekte herauszubekommen. All diese Symphonien sind von vorneherein orchestral gedacht und sind nie auf das „Klangschöne“, sondern auf das Charakteristische und Klare gestellt. „Deutlichkeit ist das erste in der Musik“, hat er immer wieder gesagt und hat dieses Wort als Dirigent ebenso befolgt wie als Tondichter. Er kümmert sich auch nicht um harmonische Akzidenzien, er „harmonisiert“ nie; der Zusammenklang ist bei ihm niemals die primäre Voraussetzung, sondern Resultat der Stimmenführung. „Es gibt keine Harmonie, es gibt nur Kontrapunkt“, soll er oft geäußert haben. Und eben dadurch, daß er Füllstimmen fast durchaus verschmäht und beinahe jede Stimme melodisch-thematisch führt, kommt oft eine gewisse asketische Schroffheit in sein Orchester; und wenn man ihm jemals Überladung vorwerfen durfte, so konnte es höchstens die der gleichzeitig er-

klingenden Kontrapunkte sein, aber niemals die des bloßen Klanges, denn alles Erotische und nur zu oft das Vermittelnde, Füllende, Blühende fehlt, das impressionistische Schillern, die prangende Farbe ohne Form. Kommt dazu, daß er oft geflissentlich viele Akzente schärfer betont, in jugendlich ungestümem Justament lieber interessant häßlich als normal gefällig wirken will; dann seine Vorliebe für die schneidenden hohen Töne des Blechs, besonders der Trompeten und hier besonders — es zeigt sich in den nächsten Werken noch deutlicher — für gewisse militärische Signalfanfaren, die er aus der Trivialität ins Landsknechtromantische oder in gespenstige Reveillen marschierender Gerippe hinüberreißt; für die *es*-Klarinette, das Instrument der böhmischen Landstraße — all das kaum ein Schwelgen im bloßen „schönen Klang", kaum ein Führen verlockender Orchesterphantasmagorien. Auch hier immer nur ein Gebot: das der Wahrhaftigkeit.

Nur wenige Werke Mahlers sind ihm derart zu Schmerzenskindern geworden wie dieses. Begreiflich, wenn man nicht aus der Perspektive des Heute, sondern des Damals zurückschaut: es ist kein Anknüpfungspunkt für diese *d*-dur-Symphonie zu finden; ihre Sprache mußte zunächst befremdend, unverständlich, maßlos verworren wirken. Unbegreiflich für uns, denen das Werk, dieses Sturzbad sturmvollen Talents, von einer fast klassischen Klarheit dünkt, bei all seinen jugendlichen Ungebärdigkeiten. Aber bei ihren Erstaufführungen ist diese Symphonie überall verlacht worden; in Budapest, wo man Mahler vergötterte, in Weimar, wo man ihn und sein „verhaßtes Wesen" nicht kannte, in Wien, wo man seine große Art empfand, aber sein Komponieren nicht gestatten wollte, weil es doch vermessen ist, mehr als ein genialer Dirigent sein zu wollen und weil man es jenen, die über ihr befugtes Kunstterritorium hinauswollen, doch rechtzeitig „zeigen" muß; von vielen empfindlichen und ängstlichen Gemütern gewiß auch im ersten Schrecken über diese ungewohnte, oft aggressive, auch in ihrer würzig herben Einfalt und ihrer kindlich kräftigen Heiterkeit so abseitigen und gar nicht leutseligen Tonsprache. Wie sehr Mahler darunter gelitten hat, wissen nur wenige; wie er damals und noch lange nachher,

nach einem Menschen gesucht hat, der ihn und sein Wesen ganz empfangen wollte; wie er völlig an sich verzagte, unsicher wurde und auch, wenn er seiner Kraft wieder gewiß war, am Durchdringen seines Schaffenswillens verzweifelte. Er ist von je mit vollen Händen dagestanden, bereit zu schenken wie ein Fürst — um immer wieder in fassungslosem, entgeistertem Staunen gewahren zu müssen, daß die Welt gleichgültig vorüberging und daß keiner da war, der zu nehmen kam. Ein über Mahler geführtes Tagebuch hat (wenn auch sicher nicht genau, denn es ist gar nicht sein Tonfall!) einen Ausbruch seines Leidens und seiner Bitterkeit im Gefühl des Verschmähtwerdens und Unverstandenseins nach einer erfolglosen Berliner Aufführung des Werks aufbewahrt: „Ihr werdet es sehen, ich erlebe den Sieg meiner Sache nicht mehr. Alles was ich schreibe, ist zu fremd und neu für die Menschen und sie finden keine Brücke zu mir. Weil auch das erste, womit ich ihnen gekommen bin, nichts ist, was an früheres anschließt. Meine frühesten Sachen aus der Schülerzeit, in denen ich mich an anderes anlehnte und anderen ähnelte, sind verloren gegangen oder nie aufgeführt worden, und was später kam, vom klagenden Lied angefangen, ist schon so „Mahlerisch“, so scharf und ausgeprägt in meiner eigenen Art und Unterschiedenheit von allem anderen, daß es eine Verbindung nicht mehr gibt. Dazu kommt: ich habe nicht viel und mit Ausnahme der paar Lieder nichts Kleines geschrieben; nur in großen Abständen ein paar allerdings riesige Arbeiten: meine erste und zweite Symphonie, die sich immer mehr von allem Gehörten und Gewohnten entfernen und ein Anknüpfen noch unmöglicher machen. Selbst Beethoven war doch zuerst Mozartisch und Wagner lehnte sich an die Meyerbeersche Oper an; bei mir aber suche ich leider vergebens nach dergleichen.

Alle Verständigung zwischen dem Komponisten und dem Hörer beruht auf einer Konvention: daß der letztere dieses oder jenes Motiv oder musikalisches Symbol, oder wie man es sonst nennen mag, als den Ausdruck für diesen oder jenen Gedanken oder eigentlicher: geistigen Inhalt gelten läßt. Das wird jedem bei Wagner besonders gegenwärtig sein; aber auch Beethoven und

mehr oder weniger jeder andere hat seinen besonderen, von der Welt akzeptierten Ausdruck für alles, was er sagen will. Auf meine Sprache aber sind die Menschen noch nicht eingegangen. Sie haben keine Ahnung, was ich sage und was ich meine und es scheint ihnen sinnlos und unverständlich. Ebenso fast allen Musikern, die mein Werk spielen — und es dauert jedesmal eine geraume Zeit, bis es ihnen aufgeht. Als mir das neulich in Berlin bei der ersten Probe im ersten Satz der D-dur-Symphonie — den sie zuerst gar nicht kapierten und nicht zusammenbrachten und wo ich selber meinte, vor unüberwindlichen Schwierigkeiten zu stehen — plötzlich klar wurde, war das ein Augenblick zum Totschießen! Warum, schrie es in mir, muß ich das alles leiden? Warum dieses furchtbare Martyrium auf mich nehmen? Und nicht nur für mich, für alle, die vor mir an dieses Kreuz geschlagen wurden, weil sie der Welt ihr Bestes darbringen wollten, und für alle, die es noch nach mir werden, empfand ich den unermeßlichsten Schmerz."

So war der „theatralische, kalt berechnende, unechte" Mahler (wie er erst jüngst wieder genannt worden ist). Auch als junger Künstler. Es ist die Tragik dieses Lebens, daß er nur glücklich war, wenn er in seine Arbeit fliehen konnte, wenn er fühlen durfte, daß er des Gottes voll war, der seinem und jedem Dasein erst Sinn gab. Und daß er an dieser Arbeit immer gehindert wurde: durch den äußeren Zwang seiner Theaterwirksamkeit, die, so herrlich sie alle neuen Möglichkeiten eines besonderen Stils der Darstellung aufgebaut hat — weil er eben in jeder Äußerung seiner Persönlichkeit produktiv und offenbarend war — doch mit dem Verlust so vieler Werke, um die man durch sie gekommen ist, zu teuer erkauft war. Vor allem aber, daß er nie zu der wahren Freude des Schöpfers an seinem Gebilde kommen durfte: auch wenn nicht Hohn oder flache Verständnislosigkeit ihm den Genuß einer Aufführung seiner Werke vergällte und selbst wenn eines von ihnen Jubel wachrief, nagte immer der Zweifel an ihm, ob dies nicht nur ein „Dirigentenerfolg" sei, nicht die Wirkung des Werks, sondern die der hinreißend zwingenden Persönlichkeit, die vor diesem Werk stand. Erst bei seiner achten Symphonie war ihm die reine Freude voller Wirkung und

vollendeter Interpretation zuteil; und so wund, mißtrauisch gegen alles Beglückende und Gute war der suchende, einsame Künstler geworden, daß ihn das widerspruchslose, nicht endenwollende Jauchzen der ergriffenen Tausende stutzig machte und daß er, dem diese „Achte“ bis dahin die Erfüllung all seines Wollens war, ein symphonischer Gigant, der sich bis in ferne Zeiten sichtbar emporreckte, — daß er jetzt angesichts dieses tausendstimmigen Jubels kopfschüttelnd fragte: „Hab' ich denn vielleicht ein schwaches Werk geschaffen?“ Der Glaube war ihm verloren gegangen; nicht der an sich selbst, aber der an das Auswirken dessen, was ihm auferlegt war. Das größte Verbrechen, das die Mitwelt an Gustav Mahler begangen hat . . .

Dieser Glaube lebt noch in seiner ganzen Zuversicht in dieser ersten Symphonie in D-dur, die nicht nur ihres eigenwilligen Wesens halber und auch nicht nur deshalb so eingehend behandelt worden ist, weil seltsamerweise gerade dieser geradegewachsenen, mit der Kraft und Selbstverständlichkeit eines Naturwesens, eines schlanken jungen Baums, einer klaren Quelle wirkenden Symphonie das schlimmste Mißverstehen, das ärgste Versagen des rechten Sicheinstellens auf diese herbe „schöne wilde Welt“ widerfahren ist. Sondern deshalb, weil schon hier fast alle form- und stilbildenden Prinzipien der Mahlerschen Symphonik so deutlich ausgeprägt sind, daß dann spätere Untersuchungen durch knappe Hinweise auf Hiergesagtes erspart oder doch wesentlich eingeschränkt werden können. Zumal die der nächsten Werke, die untereinander in engster Beziehung stehen, eines die Folge des anderen und in ihrer Totalität eine Trilogie bildend, der man den Titel „Welt und Ich“ geben könnte und die nicht nur ihren Schöpfer, sondern sein Verhältnis zu den Dingen des Lebens so ganz aussagen, als es der sinnlichen und der metaphysischen Wirkung einer von aller kleinlichen Realistik befreiten, ganz „tönender Wille“ gewordenen Musik möglich ist.

Die Zweite Symphonie in c-moll

Das Lied vom Tod und Jenseits. Das zweite große Erlebnis, mit dem es sich auseinandersetzen heißt, sobald das triebhaft vegetative Dasein des Jünglings zu einem bewußten geworden ist. Daß das Leben anders, böser, härter, beseligender und enttäuschender, rauher und niedriger ist, als es der unschuldige Geist der kandiden Jugend geträumt hat, ist das erste: verwirrend, betäubend, in Angst und Wehe verstrickend, bis es der Entschlossenheit gelingt, sich mit den anders erkannten Wahrheiten des Lebens abzufinden, sich der Menschheit einzuordnen, dem Gemeinen der Welt siegreich das eigene Gesetz entgegenzustellen und sich dem Sinn des großen Kreislaufs ahnungsvoll zu nähern. Aber die Frage nach diesem Sinn wird zu verzweifeltem Kampf, wenn zum erstenmal das Rätsel des Todes dem Suchenden nahetritt, zum Ziel macht, was noch Weg schien, zum Abschluß, was lebendigen neuen Beginn bedeuten wollte; das Bild der Welt verschiebt sich, alle Zweifel am Zweckhaften des Daseins werden laut, die Unbegreiflichkeiten des Vergehens, das Unfaßbare des Sterbenmüssens verhüllen jeden andern Gedanken; die Todesstarre der Lippen, die gestern noch gesprochen haben und die jetzt das große Geheimnis verkünden könnten, wehrt den Aufschluß über die letzten Dinge, und die trostlose, entsetzte Frage nach dem Wozu der Existenz und all ihres Jammers, nach einem Nachher, das aller tätigen Kraft und allem Leid erst einen Sinn geben könnte, nimmt ganz von der Seele Besitz, schreit immer lauter alle Stimmen des Lebens nieder und läßt sich nicht beschwichtigen. Man fühlt es aus diesem riesenhaften symphonischen Werk, aus dem diese Frage mit aufscheuchendem Ruf hallt und das freilich mit solch überirdischem Trost Antwort gibt, wie ungeheuer die Erfahrung des Todes auf Mahlers jungem Gemüt gelastet hat. Wer diese „Auferstehungssymphonie“ — wie sie jetzt gern genannt wird — in ihrem musikalisch und symbolisch gleich klaren Sinn wahrhaft erlebt und aus alledem, was von dem religiösen Weltbild ihres Schöpfers bekannt worden ist, verstehen mag, daß er zu keiner andern Deutung kommen konnte, als zu der gläubig verheißungsvollen, die er am

Schlusse des Werkes gibt, der wird auch begreifen, daß fürderhin der Tod für Mahler seine Schrecken verloren hat. Er hat Freund Heins Fidelweisen noch oft erlauscht, auch aufgezeichnet, am ergreifendsten in ihrer Totentanzheiterkeit vielleicht in der „Vierten“; aber fortan ist ihm die geisternde Weise nur mehr eine milde Mahnung, den Augenblick nicht zu versäumen, volles Lebensmaß zu fordern; während in dieser c-moll-Symphonie noch alle Schrecken und alles Bangen vor der Vernichtung zittern, das aller Kreatur als Erbfluch mitgegeben ist. Für eine so gläubige Natur wie Mahler — gläubig nicht im Kultsinn der Religionsgemeinschaften, aber in dem des Gottsuchers, der er immer gewesen ist — wäre ein anderes Ergebnis als das der Verkündigung der Wiederkunft und Fortdauer gleichbedeutend mit Selbstvernichtung gewesen. Er war vom Glauben an ein schöpferisches Weltwesen durchdrungen; aber das Wesen, das er „Gott“ nannte und das sich ihm in den verschiedensten Gestalten offenbarte, als Liebe, als Leben, als spendende Naturkraft, entschwand ihm schließlich im Dunkel und zog ihn durch die rätselvolle Pforte nach. Ich kann es mir nicht versagen, eine höchst merkwürdige Briefstelle hierherzusetzen, die einem aus dem Sommer 1901 stammenden Schreiben an Max Kalbeck entnommen ist, der übrigens die ihm darin zugemutete Büchner-Moleschottsche Anschauung durchaus ablehnt: „Vom Scharlach ist hier am See nicht viel zu merken; und wenn auch — j'y reste! Sie sehen, das ist auch so ein Stück Glauben; obwohl es auch ein Wissen ist, daß die wahren Feinde des Menschen nicht draußen, sondern in seinem Innern sind. — Ich kann es nämlich nicht begreifen, daß Sie, eine Musiker-Poetenseele, nichts glauben-wissen. — Was entzückt Sie denn, wenn Sie Musik empfinden? Was macht Sie leicht, frei? Ist die Welt weniger rätselhaft, wenn Sie sie aus Materie konstruieren — ist es eine Erklärung, wenn Sie sie als Spiel der mechanischen Kräfte erkennen? Was ist Kraft? Was spielt? Sie glauben an die ‚Erhaltung der Kraft‘, an die Unzerstörbarkeit der Materie! Ist das nicht auch Unsterblichkeit? Versetzen Sie das Problem, an welchen Punkt Sie wollen — zum Schluß geraten Sie doch an die Stelle, wo ‚Eure Weisheit‘ zu träumen anfängt. —“

Diese ganze Symphonie ist, ebenso wie die beiden nächsten, ein einziger solcher Traum seiner Weisheit. Sein Traum vom Vergehen und Bestehen. Wer all das nicht darin suchen will, wird ein musikalisches Riesenwerk finden, von höchster Prägnanz und Phantasie, von einer Fülle der Inspiration und einer Großartigkeit und Kühnheit des symphonischen Fresco, die mit niederzwingender Kraft zu jedem sprechen. Es ist Mahlers „klassisches" Werk, war von je das weithin wirkendste von allen, bis die „Achte" vielleicht noch hinreißendere Töne fand; ist in seiner Monumentalität, seiner inneren Ordnung, den feurigen Umrissen seines in biblischer Macht und Größe aufgebauten Schlußteils und seinem stürmischen Herzschlag die am raschesten verstandene Schöpfung des immer noch Mißverstandenen geworden. Vielleicht, weil ihr geistiger Inhalt jedem etwas zu sagen hat; weil jeder sich irgendwie mit den Gedanken an Sterben und Jenseits auseinandergesetzt hat; sicher aber durch die heftig erschütternden Klänge dieser Musik, durch die still schmerzliche Lieblichkeit der Zwischensätze, die unheimliche Phantastik des Scherzos und durch die visionäre Gewalt des brandend aufgetürmten Weltgerichtsbilds des letzten Satzes und seines „großen Appells".

Man mag diese Musik als solche werten, wie man will. Was sie als Tonkunst bedeutet, nicht im Sinn der Musikermeisterschaft, sondern in dem einer bisher noch unerschauten und unerhörten, durch sie neu in die Welt tretenden Lebenskraft und Schönheit, — das wird sich erst entscheiden, wenn diese Lebenskraft sich als stark genug gezeigt haben wird, bis zu späteren Generationen zu dringen. Aber selbst, wenn das Unwahrscheinliche wahr sein sollte, daß die großen, in maßlosen Erschütterungen und Selbsterkenntnissen aufwühlenden Eindrücke, die diese Musik auf wertvolle Empfangende geübt hat, ihre Ursache nicht so sehr in der absoluten Größe und in der inspirativen Substanz der Werke selbst liegt, als in dem Verlangen nach Größe und in der Prädisposition der Menschen, die sie als ersehntes Erlebnis empfinden — selbst dann muß ausgesprochen werden, daß es nur wenige Tondichter gegeben hat, deren Schöpfungen derartig bewußt mit metaphysischem Gehalt erfüllt sind. All das, zum letztenmal gesagt, nicht in dem einst

beliebten Sinn des „philosophischen Musizierens“ gemeint und nicht im Sinn der Programmusik, die Mahler, im Gegensatz zu einer durch nachträglich gesuchte, wegweisende Worte oder Titel zu erreichenden „letzten ideellen Verdeutlichung“, als ein „gegebenes Pensum“ empfindet (Brief an Arthur Seidl 1897), das die Form der Musik und ihr realistisch illustrierendes Wesen von vornherein bestimmt. Sondern nur in dem Sinn, daß hier einer, der sich einzig als Musiker aussprechen kann, sein Weltbild ausdrückt, seine Empfindung des Universums, den Gesang seiner von den Urbildern des Daseins erfüllten Seele; mit einer Größe des Wollens, die an sich in unseren ans Nächstliegende sich klammernden, erfolgsüchtigen, lieber dem Diminutiv als dem Superlativ geneigten Tagen zu den Seltenheiten zählt und mit einer Wahrhaftigkeit und Spontanität des Erlebens, das sich erst in Tönen aus allem Subjektiven befreien muß. „Meine beiden Symphonien erschöpfen den Inhalt meines ganzen Lebens“, soll er damals gesagt haben; „es ist Erfahrenes und Erlittenes, Wahrheit und Dichtung in Tönen; und wenn einer gut zu lesen verstünde, müßte ihm in der Tat mein Leben darin durchsichtig erscheinen. So sehr ist bei mir Schaffen und Erleben verknüpft, daß, wenn mein Dasein fortan ruhig wie im Wiesenbach dahinfließen würde, ich, dünkt mich, nichts Rechtes mehr machen könnte.“ Davor freilich hat ihn sein inbrünstig lebendiges Wesen und die Fülle des Menschen bewahrt, der jederzeit größer und reicher war, als sein größtes und reichstes Werk.

Die zweite Symphonie ist in Hamburg entstanden und hat sich ihrem Schöpfer lange nicht zu dem mächtigen Bild, das sie jetzt ist, zusammenschließen wollen. Dieses zweite Drama der großen symphonischen Trilogie setzt — in seinem ganzen Stil unendlich gesteigert — dort ein, wo das erste geendet hatte: Totenklage, eine Grablegungsfeier von erschütternder Wildheit, in deren schneidenden und inbrünstig rufenden Klängen alle Schmerzen auszubluten scheinen; dann ein gedankenvolles Rückschauen auf ein verflossenes Dasein, dessen glückliche Stunden, in seliger Anmut zum Reigen geschlungen, dahinzuschweben scheinen; der Blick des Suchenden aber schweift fort vom Einst zum Jetzt und betrachtet den sinnlosen

Schattentanz des Lebens in seinen vergänglichen Nichtigkeiten und Wichtigkeiten, bis ein Schrei des Ekels und würgender Angst vor dem „Was dann?“ sich loslöst. Die Antwort auf diese Frage, oder vielmehr ihr tongemäßer symphonischer Ausdruck wollte sich lange nicht finden lassen.

Josef B. Foerster, der zarte, stille Komponist reizvoller, von feiner slavischer Melancholie durchzogener Werke, erzählte einmal („Aus Mahlers Werkstatt“, Merker I 23), wie dieser letzte Satz entstand. Mahler hatte ihm den ersten Teil der Symphonie mitgeteilt; „ein gewaltiges Tonstück, ein breiter Satz mit machtvollem Aufbau, erfüllt von leidenschaftlichem Empfinden und beherrscht von tiefinnerlicher Trauer, eine Panichide, ein klagendes Lied über den Tod eines Helden“[1]). Aber zunächst schien es kaum möglich, „ein Finale auszubauen, nach diesem in großartige Dimensionen auswachsenden, äußerlich und innerlich bedeutenden ersten Satz, der bereits den ganzen Künstler zeigte, mit seinem Haß und seiner Liebe, mit seiner Sehnsucht und seiner Verlassenheit“; kaum möglich, diesem ragenden epischen Tongedicht ein symphonisches Gegenstück zu geben, das durch seine inhaltvolle Schwere das nötige innere Gleichgewicht herzustellen, geschweige denn, jenen kolossalen Beginn zu überbieten vermochte. „Da traf eines Tages die Trauerbotschaft ein vom Ableben Hans von Bülows in Cairo. Es war am 19. Februar 1894 und ich hatte mir ausgebeten, zur Erinnerung an den großen und geliebten Meister jene Totenfeier des ersten Satzes nochmals anhören zu dürfen. Mahler willigte ein und so feierten zwei Musiker in der bescheidenen und schlichten, aber gewiß würdigsten Weise das Andenken eines Großen im Reiche der Töne.“ Sechs Wochen später hatte der Senat von Hamburg zu Bülows

---

[1]) Man hat, die im folgenden mitgeteilte Entstehungsgeschichte des letzten Satzes mißverstehend, diese Totenfeier des ersten Satzes auf Bülows Hinscheiden gedeutet; ganz fälschlich, denn Mahler hat diesen Satz lange vor Bülows Tod vollendet und ihn dem hochverehrten Mann noch vorgespielt. Wer ihr Held ist? Der der Beethovenschen „Fünften“ oder der c-moll von Brahms oder der „Ersten“ von Mahler. Der symphonische Held. Herr Kannitverstan, wie Nodnagel es ausdrückte, um die nutzlose Gleichgültigkeit solcher Fragen kräftig zu bezeichnen.

Leichenfeier in der Michaeliskirche geladen. „Wie die Kinderstimmen zu Engelsstimmen wurden, wie tief gerührt die Versammelten lauschten, das kann ich nicht erzählen; es war das Ergreifendste, was ich je erlebte. Es klang wie die Verkündigung einer heiligen Hoffnung, hatte die Weihe des Gebetes, die Macht eines Wunders und den Zauber eines Märchens. Und es klang, und alle Herzen sangen mit:

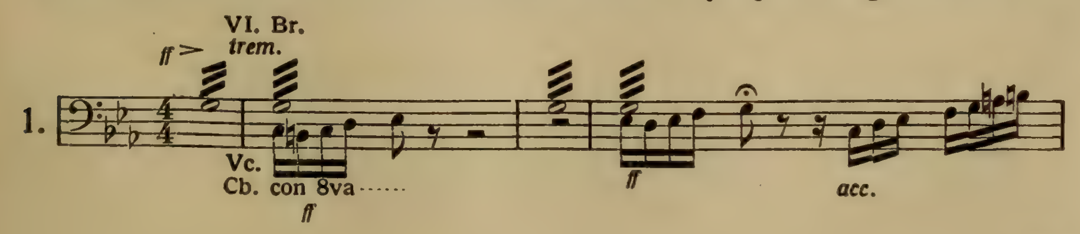
Auferstehn, ja auferstehn wirst du,
Mein Staub nach kurzer Ruh,
Unsterblich Leben
Wird, der dich schuf, dir geben.
Wieder aufzublühn, werd' ich gesät;
Der Herr der Ernte geht
Und sammelt Garben
Uns ein, die starben...

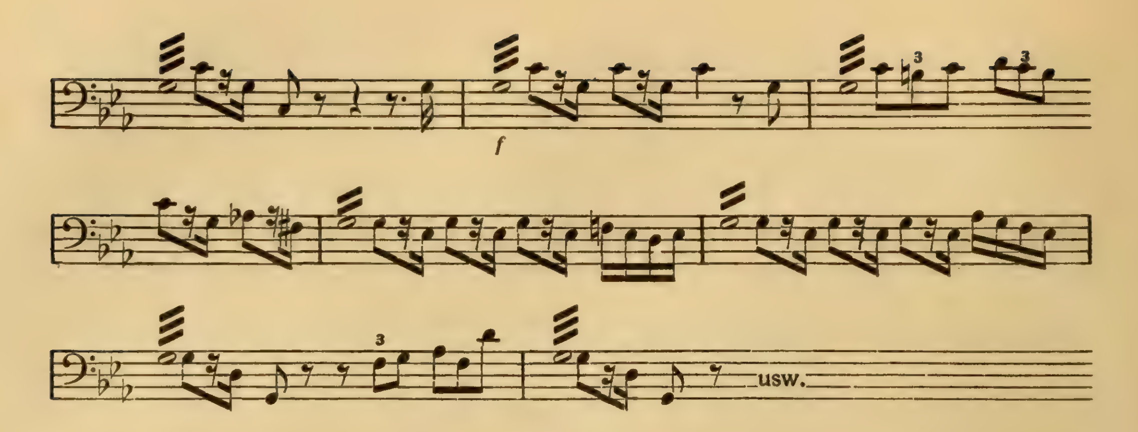
Ich hatte Mahler bei der Totenfeier nicht gesprochen. Aber nachmittags drängte es mich, ihn aufzusuchen. Und wie ich die Tür seines schlichten Studierzimmers öffne, sitzt er am Tisch, dreht sich um und sagt: „Foerster, ich hab's." Und ich darauf: „Auferstehn, ja auferstehn." Da sah er mich verwundert und verwirrt an, denn ich hatte seinen geheimsten Gedanken erraten."

Er hatte die Antwort gefunden. Aber die Klopstockschen Verse, die diesen Widerhall in ihm aufgeweckt hatten, sprachen sie noch nicht ganz aus. Er hat sie erst weiter- und zu Ende gedichtet; in Worten und Tönen voll Jubel und Zuversicht, die von den Geheimnissen der letzten Dinge der Menschheit die Schleier ziehen und ihre verheißende Lösung voll froher Gewißheit in jedes Gefühl einsenken.
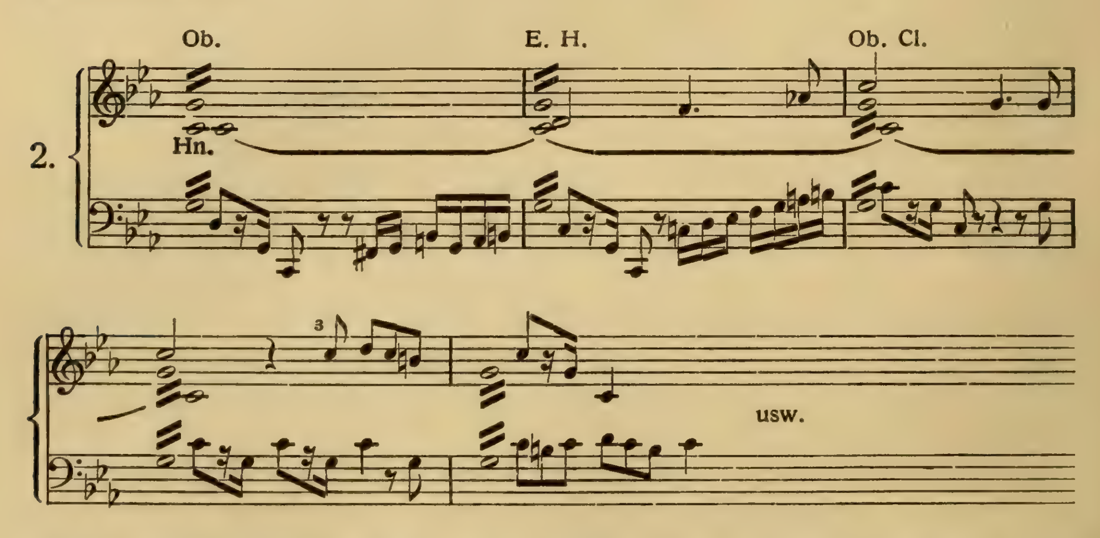
* * *

„Mit durchaus ernstem und feierlichem Ausdruck" setzen in heftig anstürmendem, immer wieder zu neuer Kraft ausholendem Motiv die schmerzlich herben, schneidenden Klänge des großen Trauerzuges ein, der zum ersten Satz dieser Symphonie geworden ist.
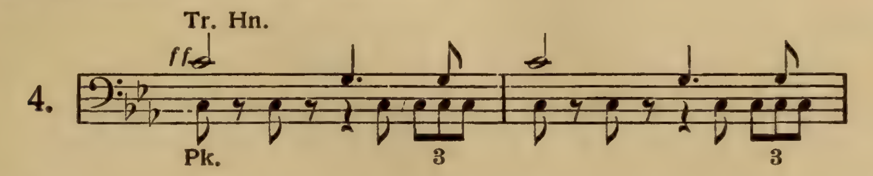




Stoßweise, immer wieder ausbrechend, wehvoll aufschreiend und wieder zusammensinkend, bis über den in hartnäckiger Verbissenheit weitergrollenden, wild aufzuckenden thematischen Bässen ein zweites klagendes Motiv aufsteigt, in dem Elemente des ersten wetterleuchten:



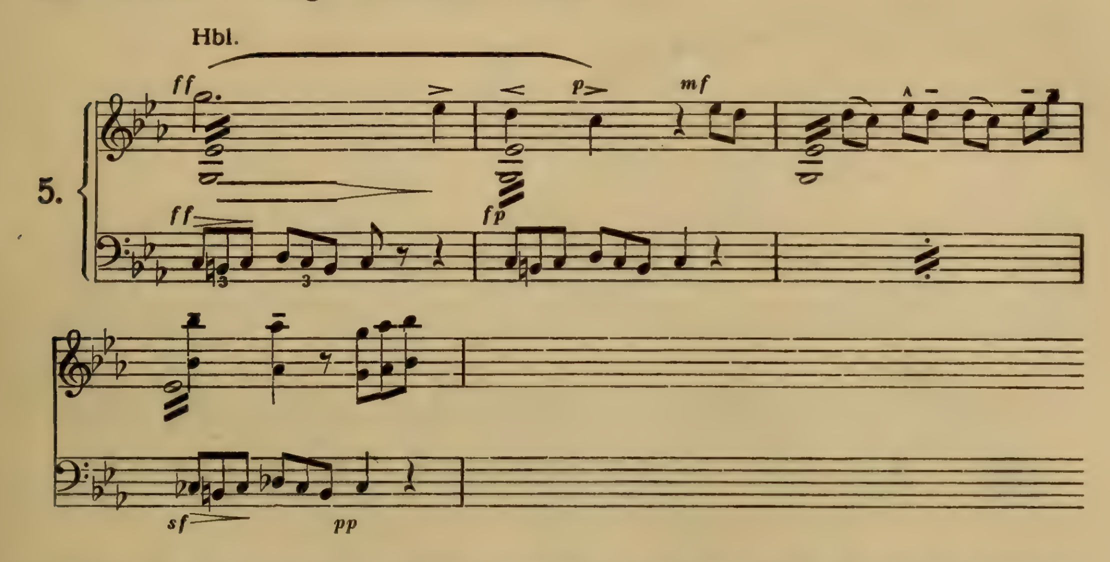
Immer fassungsloser bricht die Klage aus — zu den obstinat im Rhythmus des ersten Teilthemas weitergeführten Bässen — steigert sich, bäumt sich wild auf und stürzt in machtvollem Unisonogang des ganzen Orchesters nieder:



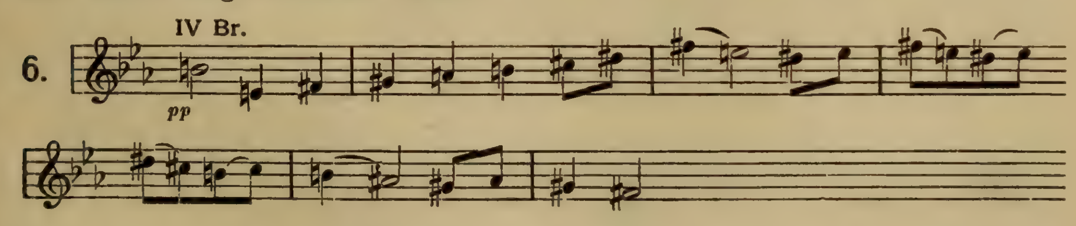
um gleich darauf in aufrührerischem Ausbruch, der erzen aus dem ganzen Blech und in betäubendem Erzittern der Becken, Pauken und der großen Trommel dröhnt



zu dem herzzerreißenden Trauergesang überzuleiten, der den zweiten Teil dieses mächtigen Hauptthemas bildet, in dessen Tiefe immer noch das finster trotzige Baßmotiv bebt



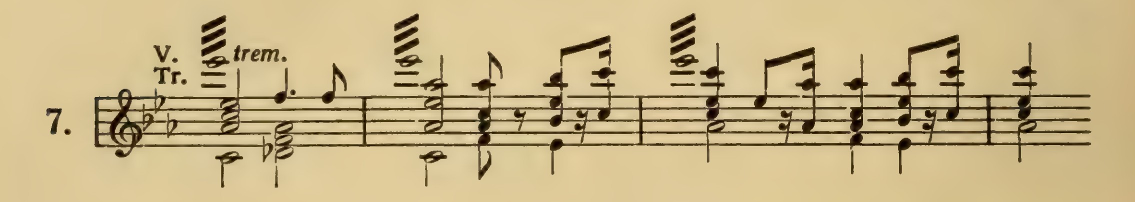
und das in plötzlicher Wendung nach lichtem E-dur eine so unsäglich stille Ergriffenheit atmet:
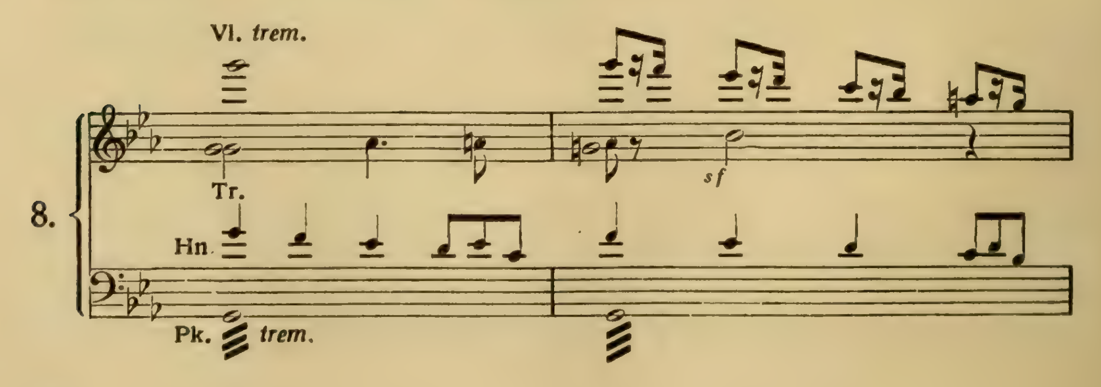


Jetzt erst, mit dem Ausklingen dieser gleich leisen und beruhigenden Tränen hinfließenden Melodie ist der ganze Komplex des Hauptthemas geschlossen; diesmal ein dreiteiliger, der unruhvoll anstürmende des Beginns, dann der in gepreßtem Trotz aufgereckte kon-

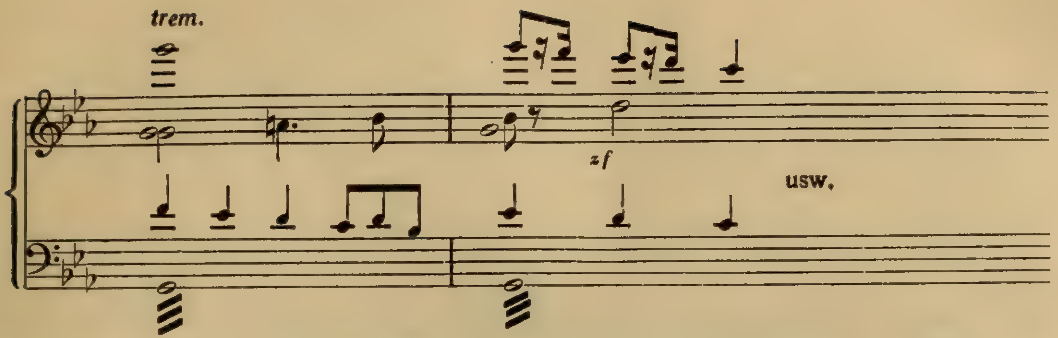
duktartige und schließlich der fassungslos klagende Gesang; alle drei ineinandergreifend, von vorneherein verklammert; das ganze Thema, wie Mahler es liebt, gleich in seinen Neben- und Teilmotiven aufgestellt, die dann die Durchführung aufnimmt, zerlegt, variiert, anders gruppiert und schließlich, wie durch ein schicksalsvolles Erleben gepeitscht, auf höherer Stufe, gereinigt und verwandelt wiederkehren läßt; immer im kontrapunktischen Reigen, kaum jemals auf eigenen harmonischen Unterbau gestellt. Woraus auch der manchmal erhobene Vorwurf resultiert, Mahler könne „keine Bässe" schreiben. Weil er nämlich nicht die schreibt, die „man" geschrieben hat und jeder aus dem Büchel lernen kann, sondern die, die seiner Stimmführung, seiner Farbe, seinen Akzenten notwendig sind. Schulgemäß sind sie sicher nicht; hoffentlich. Weil sie es erst werden sollen. Als Beispiel; nicht zur Nachahmung.

Das wildschmerzliche Anfangsmotiv bricht neuerlich los; aber das Hauptthema erscheint schon gewandelt, beschwichtigter gleichsam; ein Augenblick, der wie ein hoffnungsvoll zum Himmel gerichteter Blick und wie ein mannhaftes Hochaufrichten berührt:
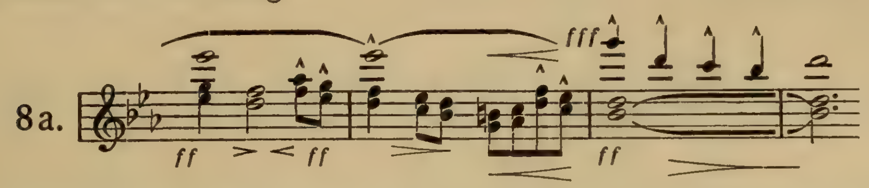


und gleich darauf, von Orgelpunkten und liegenden Stimmen eingeschlossen, in dreifacher Motivkombination

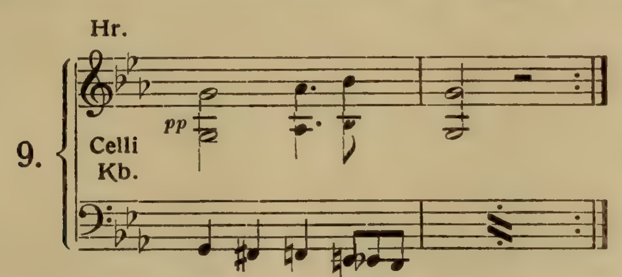




ein Ansteigen, gleich einer kriegerisch unduldsamen Auflehnung gegen die niedersausenden Streiche, eine leidenschaftlich schluchzend ausbrechende Wendung

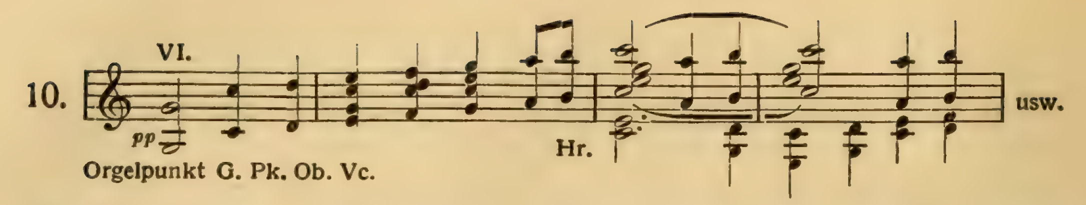


eine Umkehrung der anapästischen Oktavenstürze; und ein Abklingen. Aus dem Hornmotiv 8 holen düster schleichende Bässe ein dumpfes, in Stimmung und Bedeutung dem ähnlichen der 1. Symphonie paralleles Thema, zu dessen eintönigem Gang die Hörner ein resigniert seufzendes abschließend erklingen lassen
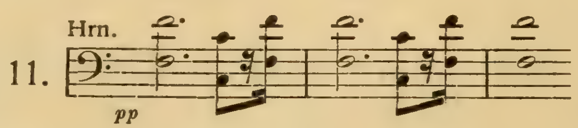


das nochmals in das Austönen eines kurzen, melancholisch-chromatischen Gesangs der Oboe und in die in Harfen und Bässen diatonisch schreitende Weiterführung des Baßmotivs 9 leise hineinhallt. Völliges Ersterben.

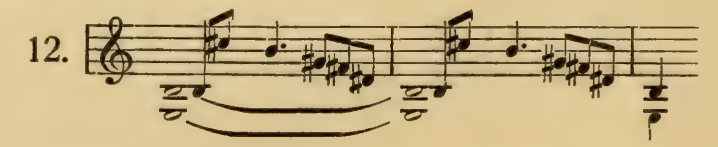
Tröstlich, gleich der Stimme einer liebenden Gefährtin, ertönt diese zum Seitenthema führende, vom Zwiegesang der Hörner begleitete Variante des 1. Gesangsthemas (6)



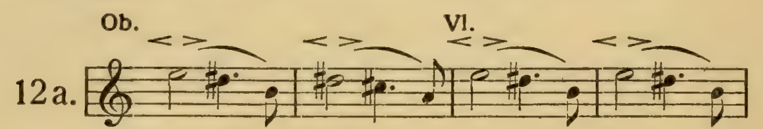
Ein leiser Hornruf, wie aus dem tätigen Streit des Lebens herübergeweht,
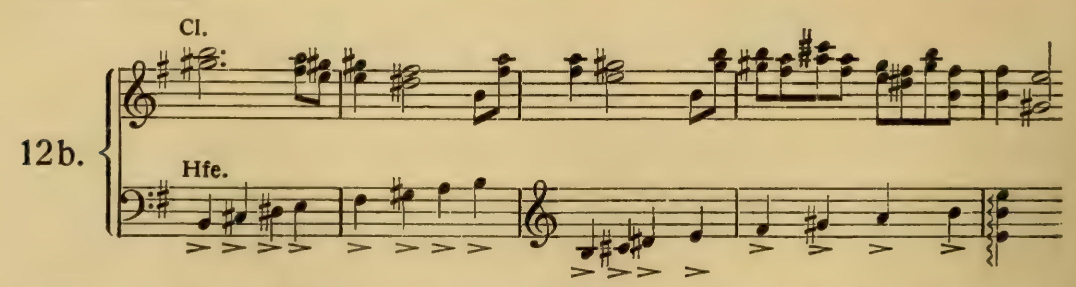


ein zartes Erinnern in der Altoboe



und zu geheimnisvoll langgezogenem Klingen des E-dur-Akkordes ein wehmutvolles, träumerisches Sichversenken in Vergangenes. Oboen und Geigen nicken einander erzählend zu
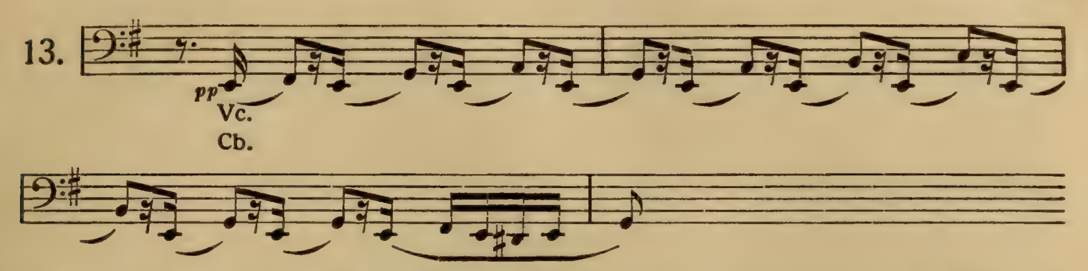


die Klarinetten (in einer — absichtlich? — merkwürdig an die Beethovensche „Neunte“ mahnenden Wendung) singen ein ruhevolles Lied

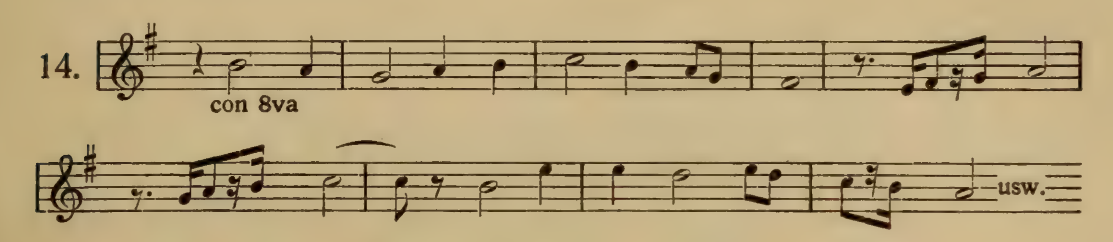


Und noch in das Verhallen dieses leisen Gesanges die Durchführung des jetzt ganz aufgestellten Themenmaterials. Eine doppelte wie so oft bei Mahler; hier sei auf das dazu schon bei der „Ersten“ angemerkte verwiesen. Schattenhaft, wesenlos, gleich einem blassen

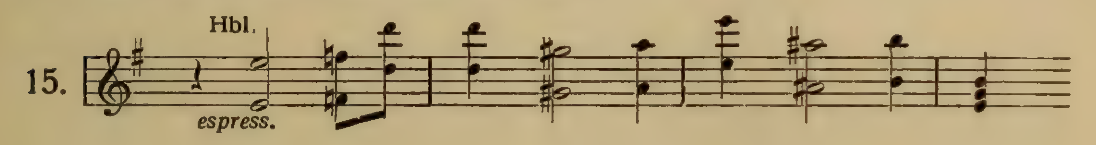
Phantom, das aus fernen Zeiten herüberwinkt, das erste Motiv, in traumvollem Gang:



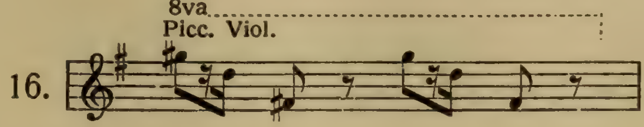
Dazu die Gegenstimmen der Geigen in tonlos hinziehender Achtelbewegung; und in tiefer Schwermut ein ernster Kantus der Altoboe und der Baßklarinette:



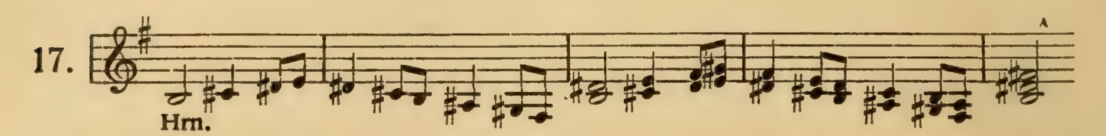
Er schwingt sich ausdrucksvoll auf:



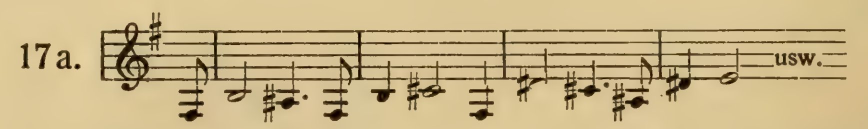
Die Violenbewegung des Grundmotivs und die anapästischen Oktavengänge des Beginns wie in einem Echo dazu; ein Aufraffen und Aufbäumen des Trompetenmotivs 8 zu den jetzt wieder grimmig dreinblitzenden niederfahrenden Oktaven (3 und 8) zu dem drohend in Posaunen und Celli aufgerichteten finsteren Motiv 9; ein wütendes Losbrechen des in krachendem Anprall splitternden, in den Hörnern zustoßenden Motivs 8 (das dort die Trompete hatte), ein peitschendes, schrill kreischendes Niederstürzen in zersprengten Nonenintervallsprüngen



nach zornigem, chromatischen Herabsausen des stürmenden Orchesters und zu der rastlos im Rhythmus des Grundmotivs hämmernden Pauke — und dann ein Besänftigen: wie eine verklärte Gestalt aus flimmernden Lichtnebeln löst sich das kraftvolle Gesangsthema (6) aus dem Glitzern der Geigen und den aufblitzenden Tönen der kontrapunktierenden Harfe, breitet sich aus, ermannt sich zu beherzteren Rhythmen



zu funkelnden Trillerketten der Geigen und dem mutig straffen Gegenmotiv



der Trompeten; in drängendem Marschtempo geht es vorwärts mit leise klingendem Spiel, verstummt — und die Reprise scheint da: Das Hauptthema wird in furchtbarer Gewalt angerissen, hält aber wie in erschrecktem Schweigen inne, wie erstarrt vor einer plötzlich erschauten drohenden Vision; nur das Keimmotiv dröhnt in den Pauken. Die Geigen gleiten in chromatischem Beben zur Tiefe — eine Stille von lähmender Unheimlichkeit: das Bild des jüngsten Gerichts ist aufgestiegen. Zweite Durchführung. Wieder, in trauerkonduktschwerem Schritt, eine noch dumpfer und düsterer hinziehende Variante des Hauptthemas:

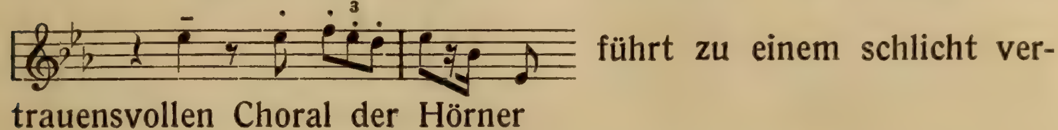
Sehr langsam.

pp

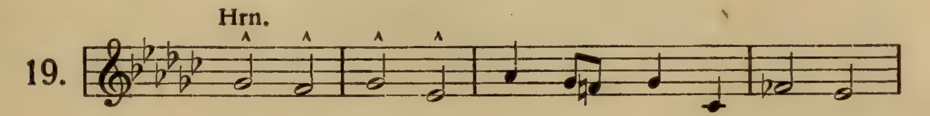
18.

Cb. Vc.

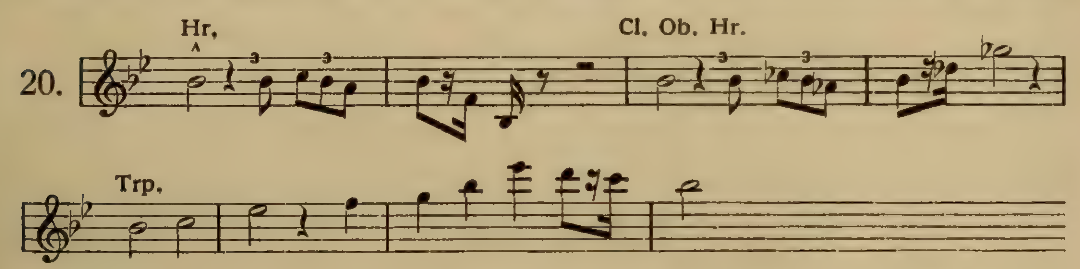
ohne Einhalt, in finsterer Monotonie weiterschreitend; der gemessen feierliche Gesang 12 zu gleichzeitigen fortwährend erklingenden und zur Gegenstimme geweiteten Teilmotiven des Hauptthemas



führt zu einem schlicht vertrauensvollen Choral der Hörner
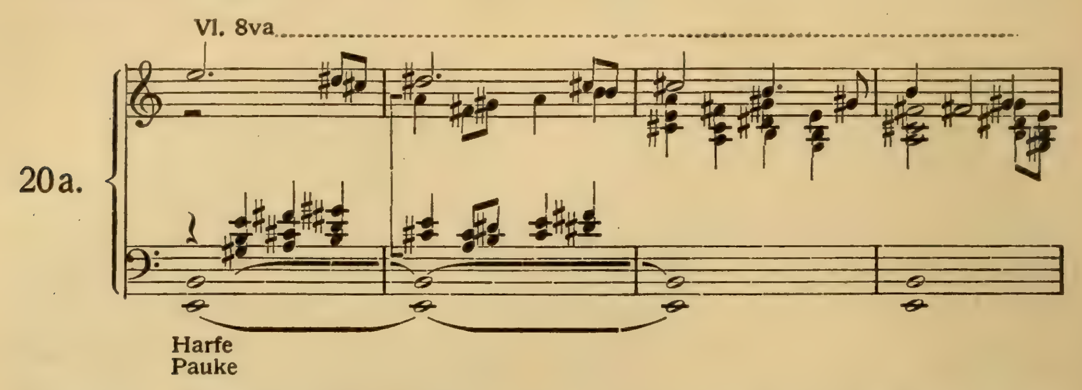


dessen Bedeutung sich erst im letzten Satz enthüllt und der an dieser Stelle gleich einer ermutigenden, milden Zuspruchs vollen Botschaft wirkt; in frohem Sichaufraffen reckt sich das Hauptthema in die Höhe und steigert sich zu neuem, sieghaft zuversichtlichem Gesang

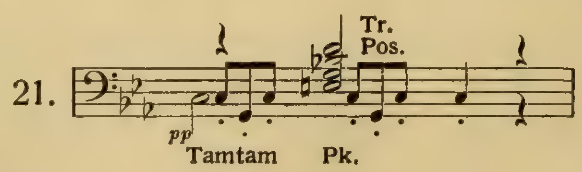


— ein jähes Vorwärtsstürmen; schmetternd und mit fliegenden Fahnen zieht das Hauptthema dahin, zu straff gebändigtem, angespannten Marschrhythmus gewandelt; ein Gipfelpunkt; wieder stürzen im Unisono des Orchesters die anapästischen Oktaven herab, in chromatisches Triolengleichmaß verlaufend; ein Aufschrei in abgerissenen übermäßigen Dreiklängen zu dem in allen Bläsern losspringenden Trompetenmotiv von 8; und in der grellen, stechenden Dissonanz eines alterierten, dann zum verminderten gewandelten Septimenakkords, in thematischem Rhythmus, unbarmherzig die Schläge des Orchesters zu unheimlich aufklirrendem Beckenklang; und reißen im Oktavensprung von c ab. Reprise. Aber ganz unvollständig; es bedarf nach der thematischen Steigerung und Ausdeutung der Themen keiner Wiederholung mehr. Aphoristisch verkürzt drängen sich die Motive aneinander, werden in die engste Form gepreßt, scheuen sich vor jeder neuen Entfaltung: sie ziehen so

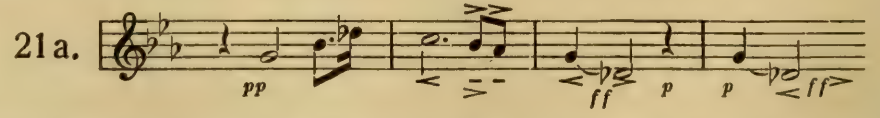
flüchtig und wie in knappen Erinnerungsbildern vorüber, gleich rasch auftauchenden und wieder entschwindenden Lebensmomenten vor dem geistigen Auge eines Sterbenden. Und klingen in einen ruhig verklärten, mit milden Hornstimmen, die an Früheres mahnen, vereinten Abgesang aus:



Langsam und feierlich, schwer hinschleichend in Motiv 9 und dem Trompetenmotiv 8, setzt die Coda ein; lastend, dumpf gewichtig in dem zum Leichenkondukt gewandelten Hauptthema, ein letztes Mal in verzweifelter Trostlosigkeit ansteigend und dann auslöschend. Der grausige Klang des Tamtam, die leise hallenden Pauken, das kaum mehr hörbare, einem aufseufzenden „Zu Ende“ gleiche Flüstern der Hörner und Harfen, das Versickern der Streichertriolen — zu Ende. Ein Klagelaut der Posaune zum bangen Pochen der Pauken



die zarte Antwort



der Oboe. Und völliges Verstummen. Einem Jammerruf gleich der Dur-moll-Akkord (wie er dann in der „Sechsten“

zum düstern, leitmotivischen Symbol wird). Und in chromatischem Aufschrei des ganzen Orchesters ein jähes Zusammenbrechen.

Eine „Fantastique“ anderer Art; „épisodes de la vie d'un artiste“, ein symphonisches Diorama, dessen scheinbar freie Form nicht nur in ihrer inneren Gesetzmäßigkeit, sondern auch im Plan ihrer Anlage trotz ihres manchmaligen phantasievollen Abschweifens doch das symphonische Schema nur ausweitet, ohne es zu sprengen. So gleichgültig solche Schematisierung an sich ist, an dem musikalischen und am seelischen Gehalt des Werkes gemessen, so mag sie doch einmal angedeutet werden, nur um an einem der freiesten Symphoniesätze des Meisters das ordnende Walten seiner Hand zu zeigen. Was an diesem Satz formell befremdet, ist zunächst wieder der Dualismus der Durchführung, das scheinbare Hinlenken zur Reprise und das sofortige Wiederentfliehen zu neuer Entwicklung des thematischen Materials: im übrigen einer der genialsten Momente, wie diese zweite Durchführung, von der sich dann zur Coda ein motivisch-geistiges Band schlingt, der anstürmenden Wiederkehr des ersten Teils gleichsam ins Wort fällt, sie gebieterisch zurückweist und — eben durch das Aufblitzenlassen des Kommenden, das momentweise Enthüllen des rechten Ziels — den Weg deutet, der zur Höhe führt. Und auch die Reprise selbst in ihrer nur mehr andeutenden Konzentration und ihrem lakonisch-schattenhaften Vorübereilen mag im ersten Augenblick stutzig machen. Aber die durchaus gleichmäßigen Proportionen des Stücks fügen sich (im Gegensatz zum letzten Teil, der wirklich ganz freie Phantasie ist und durch seine immanente Idee und die unerhörte, immer grandioser bis zum letzten Gipfel geführte Steigerung seiner Teile überwältigt) leicht dem „vorgeschriebenen“ symphonischen Bauplan, und nur die ausschweifenden Maße der Thematik erschweren die erste Übersicht. Wenn das Hauptthema in all seinen Teilen aufgestellt, der organische Übergang zum Seitensatz nach kurzer Rückführung zum Beginn gefunden ist, kann es keiner Schwierigkeit mehr begegnen, den ersten Satzteil abzugrenzen, die erste Durchführung bis zum Einsatz des wütend anstürmenden Grundmotivs, die zweite, über den düsteren Trauermarsch hingesponnene bis zur wirklichen Re-

prise und dann den Eintritt der Coda mit dem zweiten kondukt-artigen Thema festzustellen. Daß bei alledem dieser Satz in der Gruppierung, besonders aber in dem mehrmaligen, durch die Stimmung maßloser und notwendig wieder ermattender Verzweiflung bedingten Abreißen und Wiedereinsetzen der verschiedenen Themenkomplexe etwas Rhapsodisches an sich hat, kann nicht weggeleugnet werden; wenn auch durch dies wild Abrupte die Intensität des Ausdrucks um so viel erhöht wird, als der ruhig gesitteten Form dadurch verloren gehen mag.

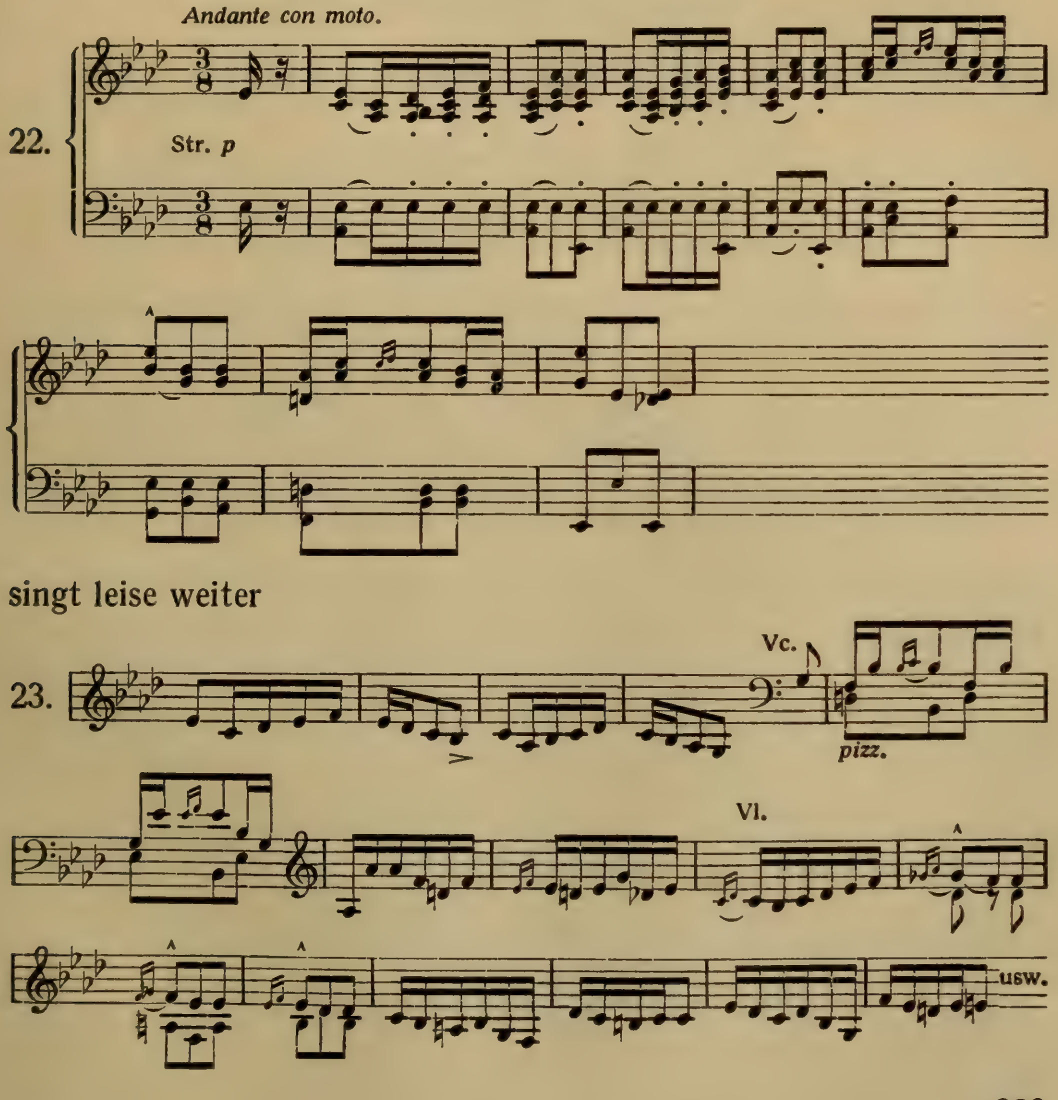
Mahler muß das übrigens selbst empfunden haben, denn er schwankte, ob er für dieses Werk die Bezeichnung „Symphonie" aufrechterhalten und nicht wenigstens durch einen Titel irgendwie auf den Inhalt hinweisen solle. Aber sein Musikertum — das übrigens gerade in diesem ersten Satz weit „absoluter" spricht als in dem seines symphonischen Erstlings — sträubte sich gegen jede andre Benennung, und auch das Wort „symphonisches Gedicht" schien ihm zu wenig oder zu viel zu sagen, abgesehen davon, daß er Mißverständnisse und eine Verwechslung seiner Art mit der von ihm so ganz anders empfundenen der Lisztschen symphonischen Dichtung fürchtete. So ließ er es — und hier mit vollem Recht — bei der alten Bezeichnung. Tat er es doch sogar bei der von der herkömmlichen Form und Satzzahl so durchaus abweichenden „Dritten" und äußerte sich, darüber befragt, mit dem schönen Wort: „Mir heißt Symphonie: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik mir eine Welt aufbauen."

* * *

Die Mittelsätze der „Zweiten" sind in ihrem Wesen so wenig revolutionär (trotzdem Brahms gerade nach Durchsicht dieses Werks Mahler für den „König der Umstürzler" erklärt haben soll), daß formale Untersuchungen völlig ausgeschaltet werden können. Die dreiteilige Liedform des Andantes wird nur scheinbar zur fünfteiligen erweitert; durch die Wiederholung der Seitengruppe, der eine entzückende Pizzicato-Variante des Hauptthemas und, dem von Mahler mit stilbildender Energie in all seinen Sätzen durchgeführten Prinzip der melodischen Verwandlung entsprechend,
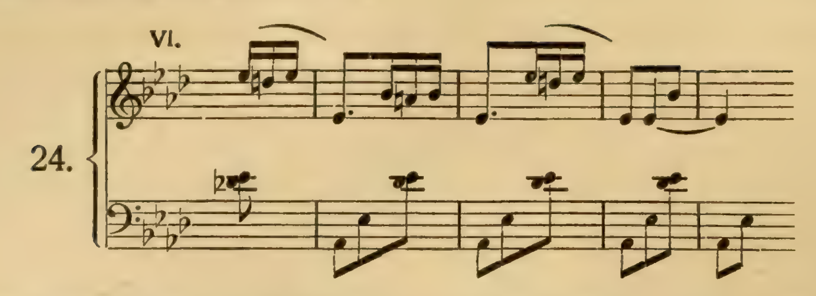
ein holder Themenreigen im doppelten Kontrapunkt als seelenvoll gesteigerter Abschluß des lieblich bewegten Stücks folgt.

Der in beglückender, unvergrübelter, ernster Anmut hinfließende Satz kündet „nur Liebe im Erklingen"; gleich einer stillen versonnenen Rückschau auf sturmlose, innig frohe Stunden, die Hand in Hand in zärtlichem Zug vorüberschweben; an lachenden Geländen vorbei, irgendwo am Donaustrom, dessen breites Goldband im Zwischenteil des Satzes in heller Sonne glitzernd hinzuströmen scheint. Mild und herzlich in leicht hingleitendem Tanzschritt zieht das heiter beschauliche Thema hin:

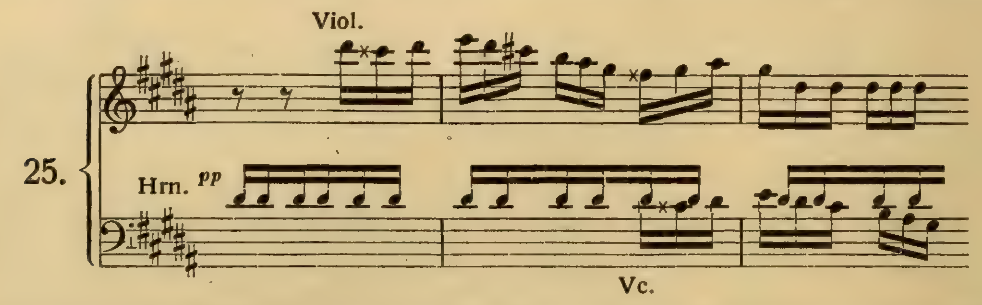


singt leise weiter

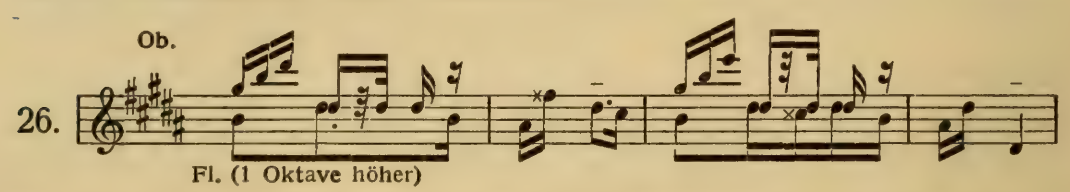
und schließt schmeichelnd ab:



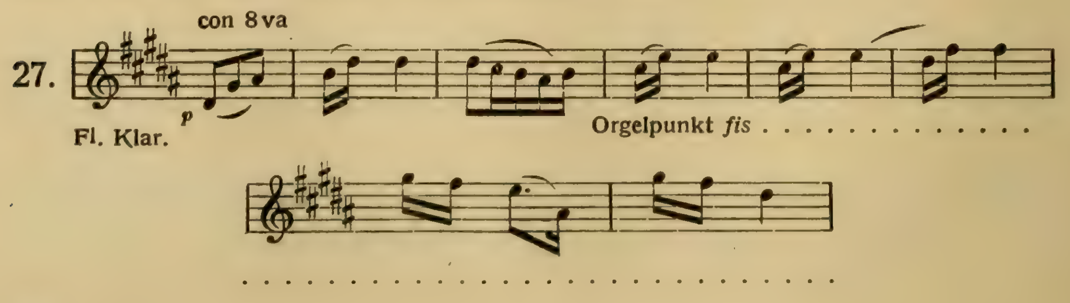
Das Horn hält das Es als Dis fest und pulsiert weiter, zu dem schimmernden Hinfließen der sich im Kanon umschlingenden luftigen Stimmen



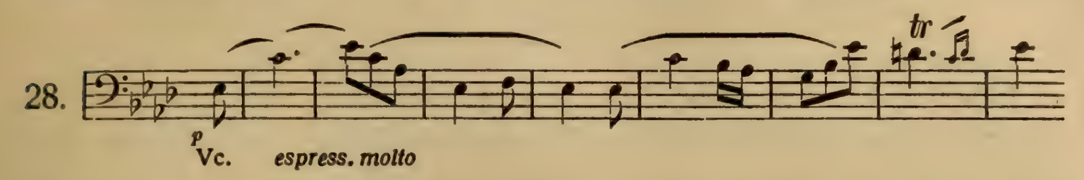
zu denen die Flöte ein zart werbendes und gleich wieder in den hellen Strom versinkendes Motiv anstimmt
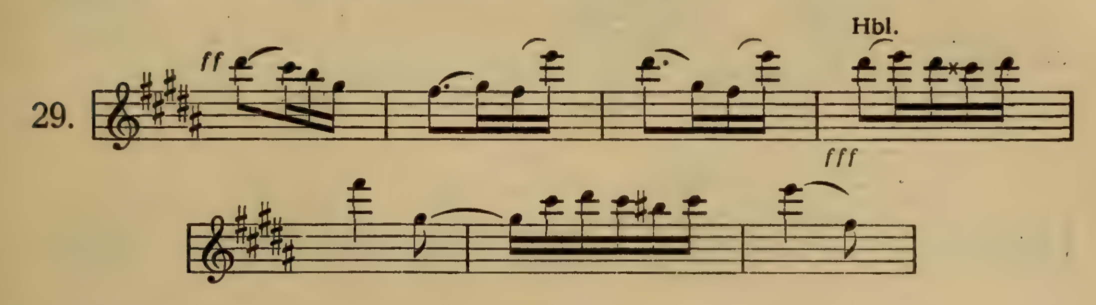


das dann — immer zu den bewegt ineinanderfließenden, schwebenden, hüpfenden Triolen, die unter dem springenden Bogen der Streicher mutwillig unmateriell, gleich dem Kichern munterer Luft- und Wassergeister wirken — von den Klarinetten im Zwiegesang mit den Flöten eindringlich aufgenommen wird:



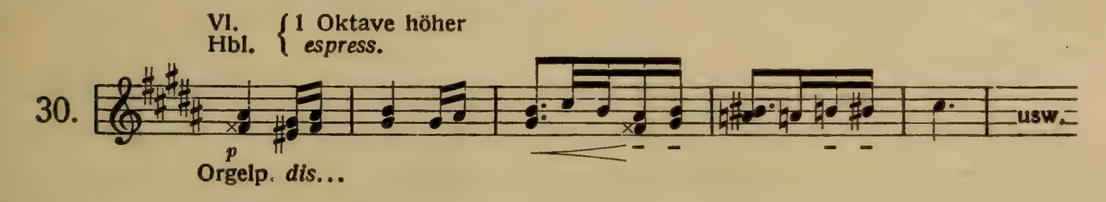
Zurücksinken zum dis, das wieder zum Es wird; Wiederkehr des Hauptthemas, zu dem das Cello ausdrucksvollen Gesang hinzufügt.
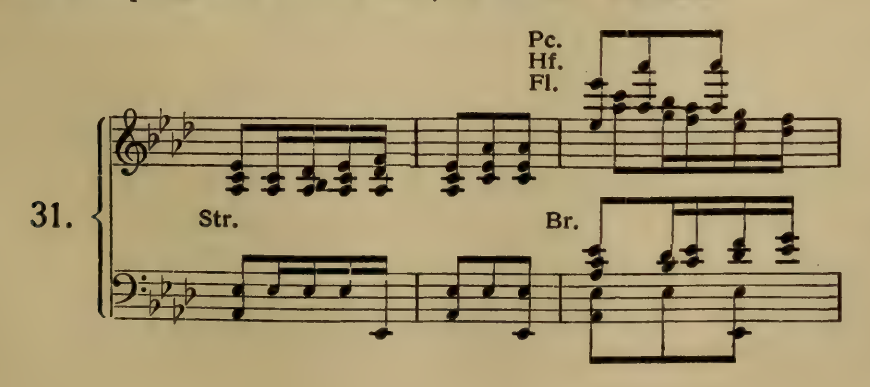


Neuerlich das bewegte, strömende Triolenthema, zu dem jetzt Hörner und Klarinetten mit Schwung und Glanz den Liebesgesang (27) anstimmen, den die Geige ekstatisch jubelnd an sich reißt,



zum Flüstern ergriffener Zartheit herabsinken
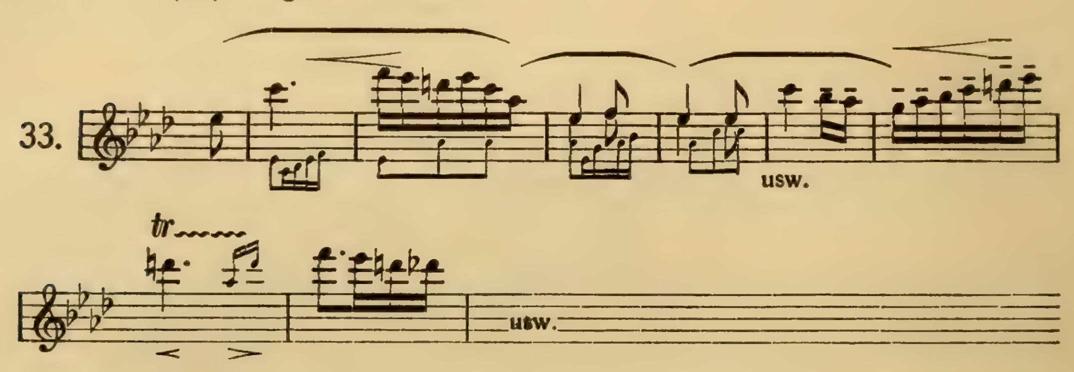


und in plötzlichem, übermütig drängendem Echospiel ausklingen läßt. Pizzicato, in schalkhaftester Grazie und Ungezogenheit zieht das Hauptthema wieder ein; in dieser Variante



und der kichernd spottenden des weiteren Themenverlaufs:



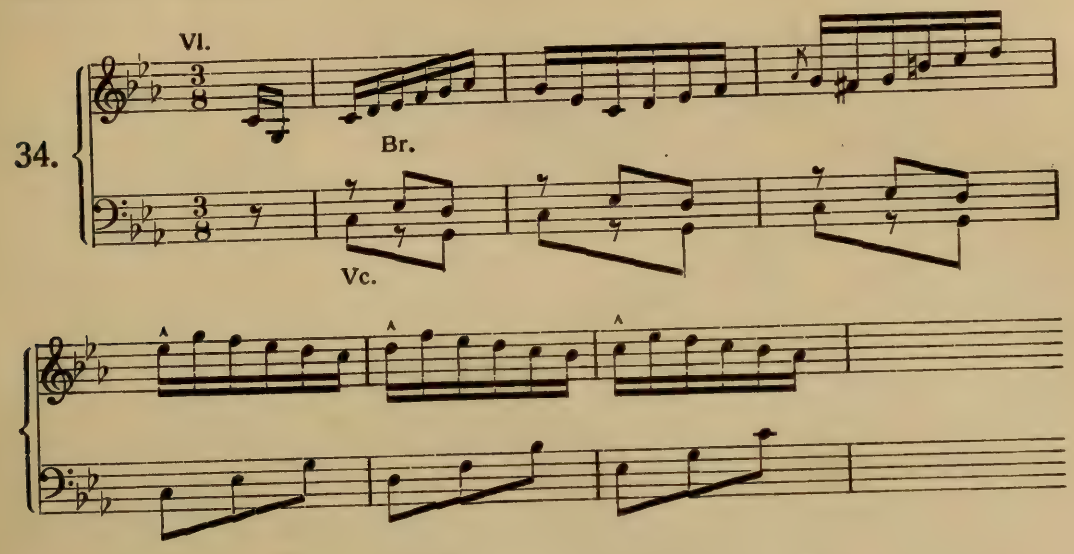
es kehrt aber zu gesammelter, anmutvoller Innigkeit zurück und es ist, wenn zu der Urform des Themas die Geige jetzt immer verklärter in doppeltem Kontrapunkt die (wiederum variierte) Melodie des Cello (28) singt



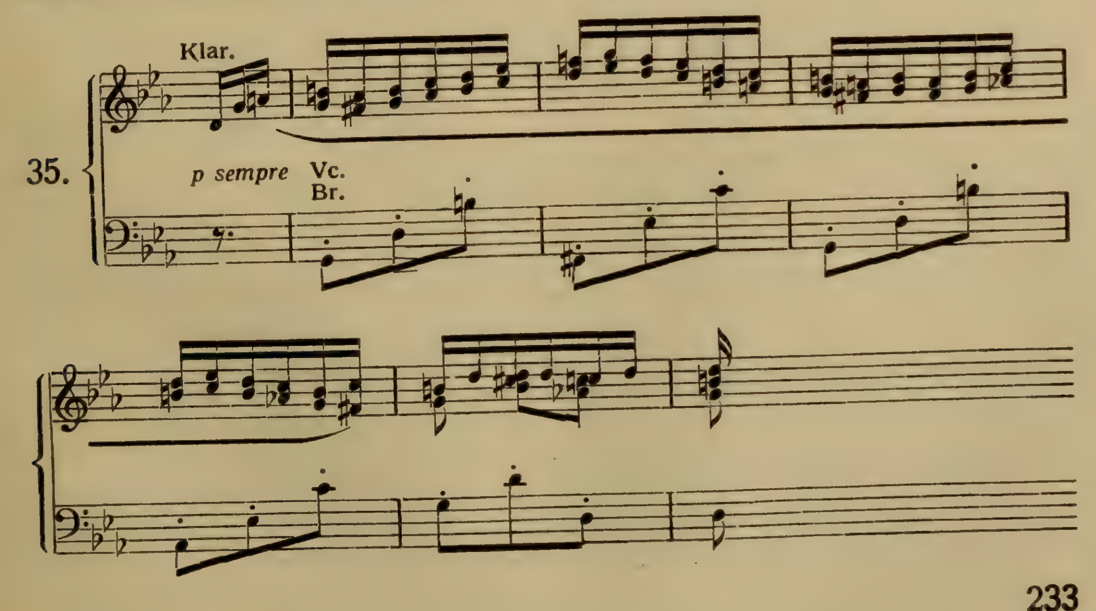
als ob zwei Wanderer liebevoll aneinandergeschmiegt Hand in Hand dahinschreiten und weit draußen im hellen Glanz den Blicken entschwinden.

Ganz unheimlich ist der fast gespenstige, unaufhörliche Fluß des Scherzo. Ein musiziertes panta rei; ein Schattentanz des Lebens. Mahler selbst suchte die seltsam beängstigende Wirkung der wesenlos gleitenden, beunruhigenden Heiterkeit des Stückes durch ein Gleichnis zu erklären. Es sei derselbe sinnlose Eindruck, den man von Tanzenden hat, denen man von Ferne zusieht, ohne die Musik und ihren Rhythmus zu hören; so erscheint hier einem, dem gleichsam die Musik der Welt abhanden gekommen ist, der ganze Daseinsreigen verworren und wahnsinnig, wie im Hohlspiegel. Ein Stück von zuschnürend phantastischer Genialität, in seiner Thematik wieder die Ausweitung eines Liedes, der „Fischpredigt des heiligen Antonius", in dem die Nutzlosigkeit der menschlichen Bestrebungen in dichterisch und musikalisch meisterlichem bitteren Humor ausgedrückt wird. Aus dem Mikrokosmos des Lieds ist ein von wehvoller Resignation getragenes, ein gerade durch die niemals unter-
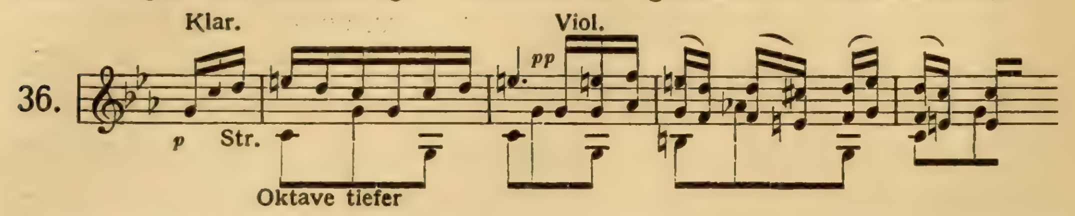
brochene, unüberwindliche Bewegung des anscheinend so lustigen Daseinsreigens derart angstvoll aufstörendes, schmerzlich erheiterndes Bild unsres unsinnig dahinkeuchenden Lebens geworden. Wie beklemmend der Beginn mit dem zufahrenden Paukenauftakt, dem zischelnden Klang der Rute, dem gemächlich hüpfenden Rhythmus zu dem Reigen, der in so grauer, eintöniger Geschäftigkeit hinzufließen beginnt,
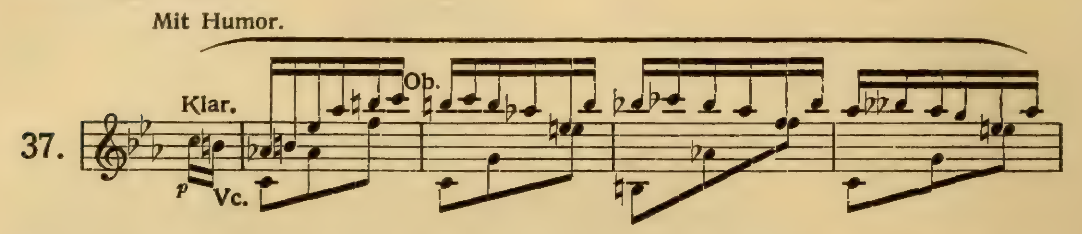


zuerst ins leicht Burleske,



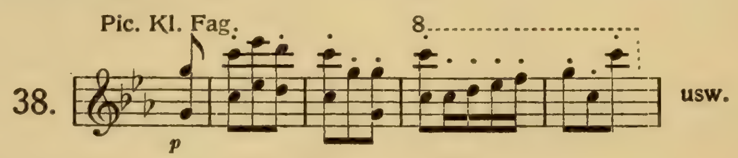
dann sogar ins Leutselige abschweift, gemütlich ländlerhaft,



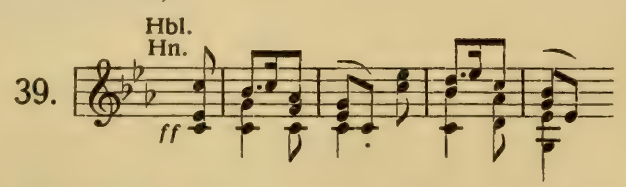
und umso unsinniger wirkend, wenn plötzlich eine Fratze höhnisch herausgrinst,
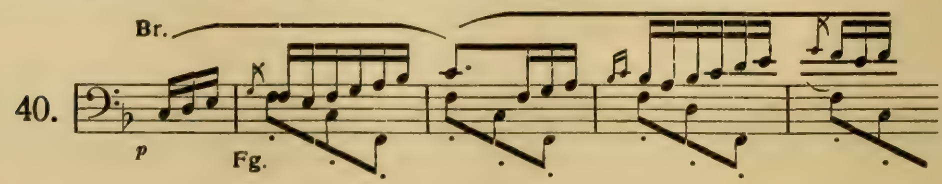


Wie ist das aber geformt; wie geschlossen ist eins mit dem andern vernietet, ohne einen willkürlichen Übergang, in ruhiger Symmetrie und dabei in ungezügelter Phantastik wirksam. Wie drastisch lösen sich Gestalten aus dem gespenstig überlebendigen Maskenzug, leichtsinnig froh,
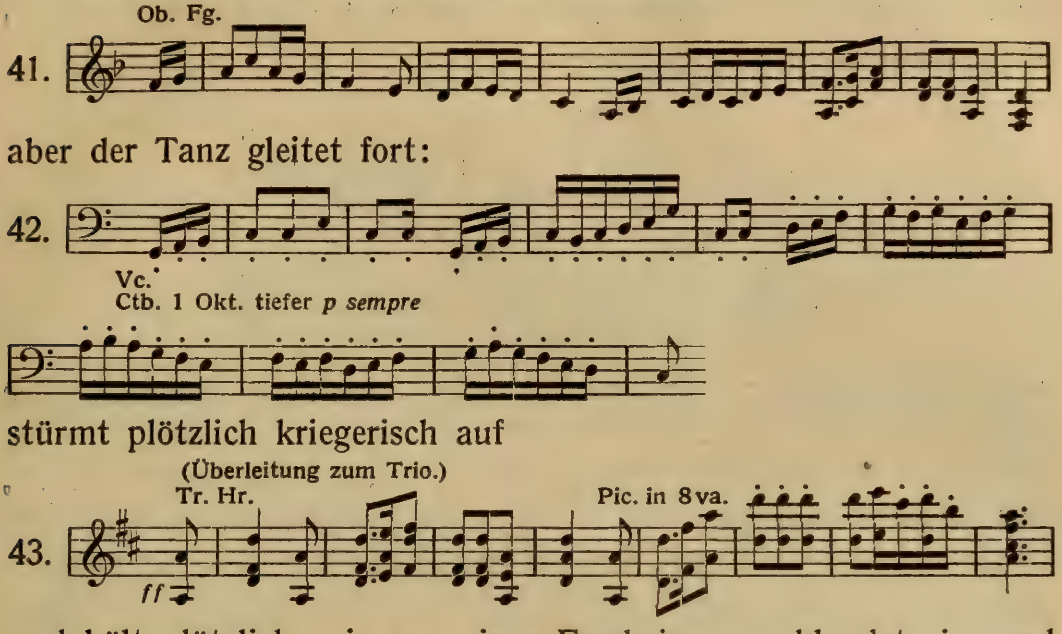


in stolzer Männlichkeit,



immer weiter hastend, trotz scheinbarer Beruhigung (die thematische Einheitlichkeit dieser unaufhaltsam fortgetriebenen, dem Rattenfänger Tod folgenden Bewegung ist ersichtlich):



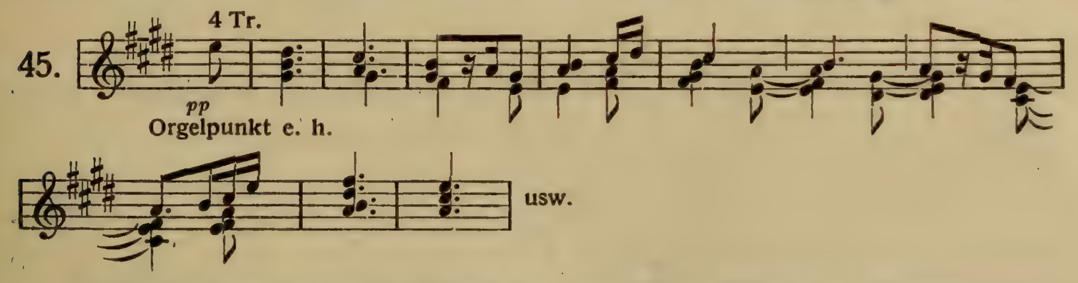
Ein munteres Liedel löst sich unbefangen los
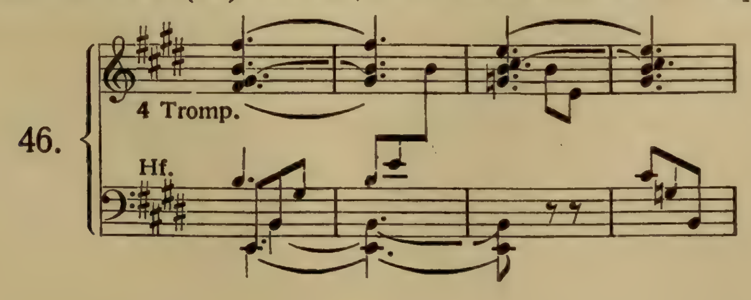


aber der Tanz gleitet fort:

stürmt plötzlich kriegerisch auf

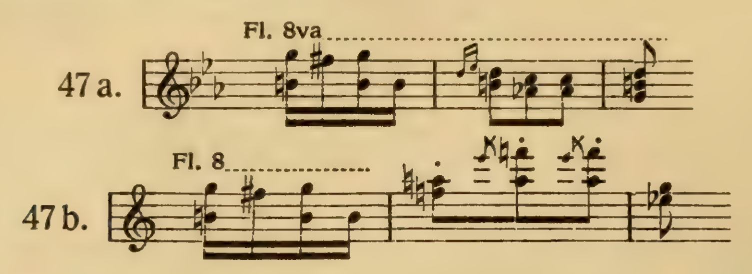
und hält plötzlich, wie von einer Erscheinung geblendet ein, und nur leise raunt sein Rhythmus in den Geigen weiter, während in hell ausbrechendem, zarten Glanz der Gesang der Trompeten einen Liebessinn in dieses wahnvolle Treiben hineinzutragen scheint:
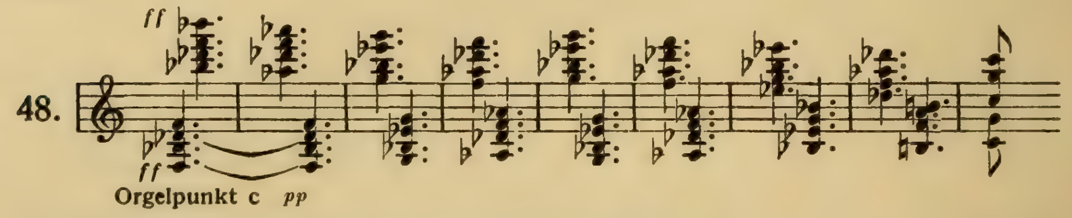


Wie edel und keusch klingt der von allen Bläsern aufgenommene Gesang, in den sich freilich gleich das rastlose Vorwärtsdrängen der allzu Hastenden (42) mischt, im Schimmer der Trompeten aus:



und wie doppelt verstörend wirkt dann die Wiederkehr der eiligen Sinnlosigkeit in dieser (verkürzten) Reprise, den grotesken Sprüngen der gedankenlosen Vergnügtheit.



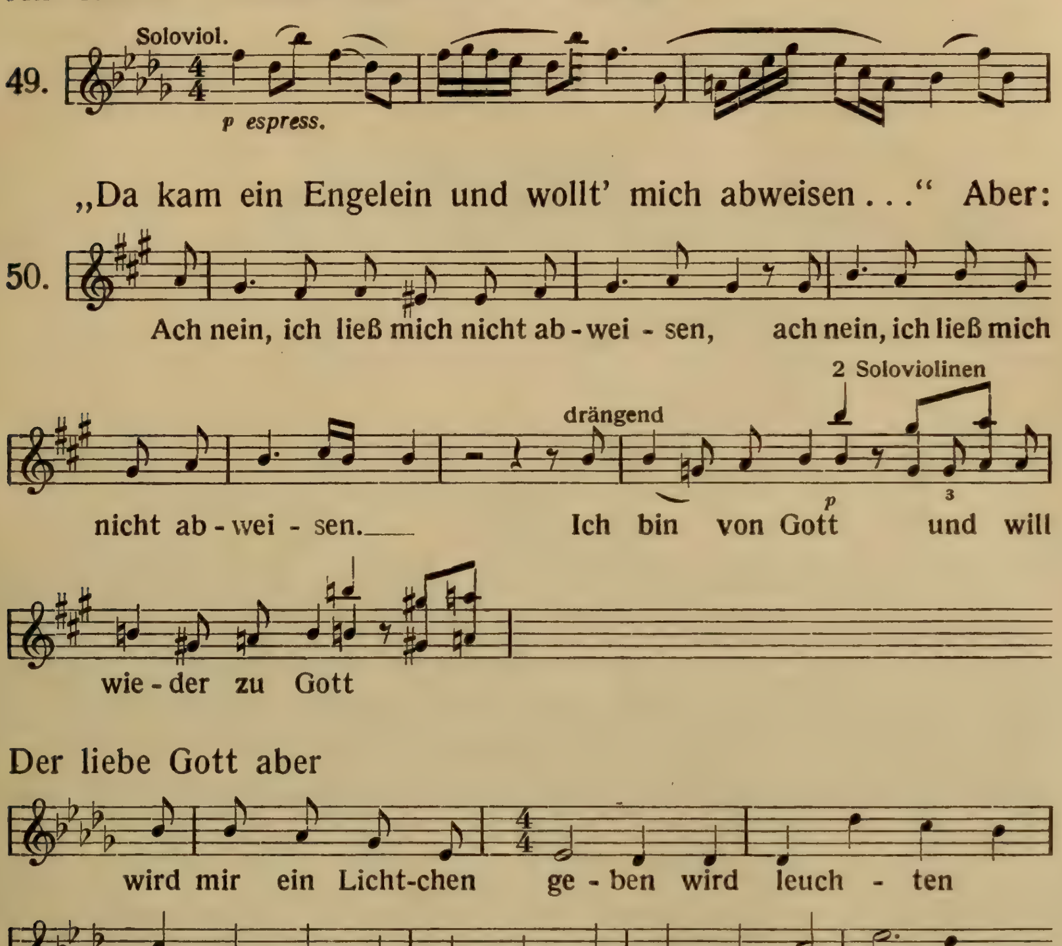
und dem Einhalten vor dem plötzlich furchtbar anschwellenden Angstschrei: das grauenvolle Dröhnen, Klirren, Rasseln, Pochen, Schwirren der Becken, Pauken und Harfen, der drohende Tubaton, das erschreckende Tamtamvibrieren, die wildwogenden und bebenden Streicher und Holzbläser. Wie entsetzlich gellen diese Schreckensrufe,



bricht die jähe Frage des gemarterten Herzens in gräßlichem Entsetzen los, die Frage nach dem Warum des Lebens und die noch schreckenvollere nach dem Was dann!

Aber noch während dieser Aufschrei vergellt und die verhuschenden Rhythmen sich lösen, klingt beruhigend die Stimme der Liebe (45) ganz leise in den Geigen auf (Vereinigung von Hauptthema und Trio — um der sich sträubenden Feder die technische Formel abzuzwingen) und wie in seine Elemente aufgelöst — so flüchtig angedeutet, einander ablösend, überschneidend, gleichzeitig ins Wort fallend, flattern die Themen und ihre Teile auseinander — verlischt der unbeschreiblich geniale Satz, der seines Gleichen sucht in seiner spukhaften Evidenz, seinem grausigen Humor und vor allem in seinem ganz eigenen und neue Ausdrucksmöglichkeiten aufzeigenden Ton.

Wunderbar verheißend, in schlicht gläubigen, warm flehenden, innig rufenden Klängen aber setzt jetzt die Singstimme ein: „Der Mensch liegt in größter Pein! Je lieber möcht ich im Himmel sein!“ Auf sanften Fittichen schwebt es hernieder:

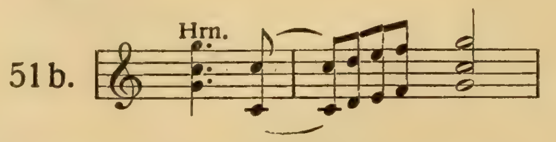


Und nun diese unermeßlich grandiose Vision des jüngsten Gerichts; von neuem der gräßliche Angstschrei, der im dritten Satz ausbrach; ein Beben scheint über die Erde zu gehen, Posaunen und Trompeten senden ihren Ruf in die Weite[1]):

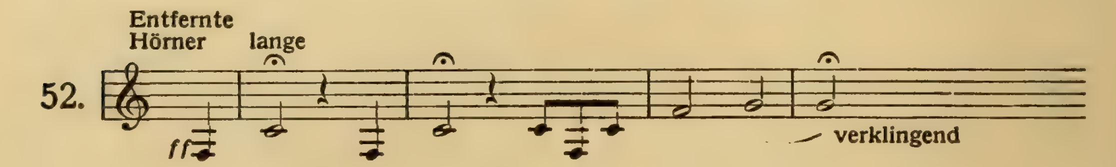
[1]) Ich gebe hier nur die wichtigsten Themen, weil die freie Phantastik des ungeheuren Satzes zu formaler Betrachtung wenig Anlaß gibt.
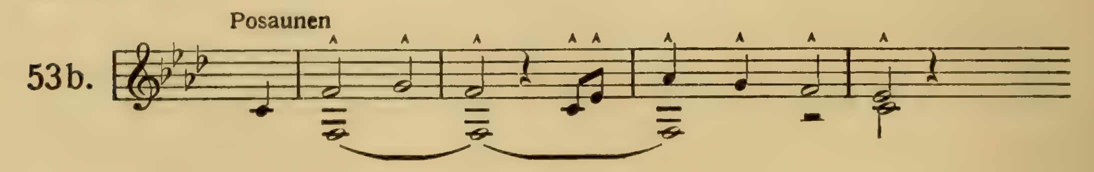


Ernste Stimmen, deren Sinn sich erst späterhin enträtselt, klingen ganz von fernher, zu dem unterirdischen Beben und dem geheimnisvollen Ertönen ringsum:



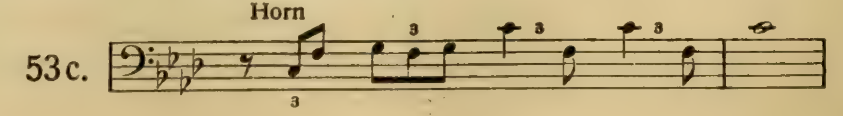
Der Rufer in der Wüste läßt sein Horn klingen,
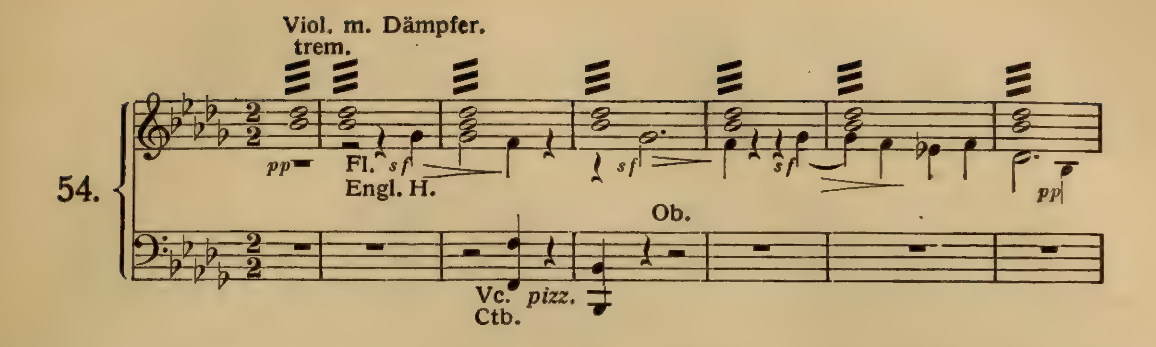


Eine Stelle, die etwas Ergreifendes für den hat, der auch hier einen Nachklang aus Mahlers Kindheit sieht und seine Neigung zur Soldatenromantik kennt. Dieses Motiv ist nichts als der stilisierte Zapfenstreich und die Bedeutung ist klar: ein Nachhauseruf für alle Verirrten, die heim finden wollen und noch im Dunkel tasten. Der Choral des ersten Satzes vereint sich einem zweiten der Posaunen



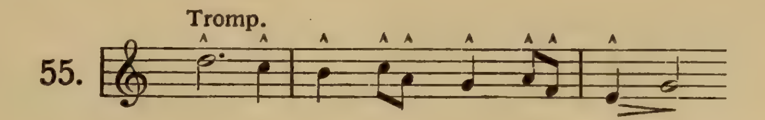
die Hörnerrufe werden dringender,
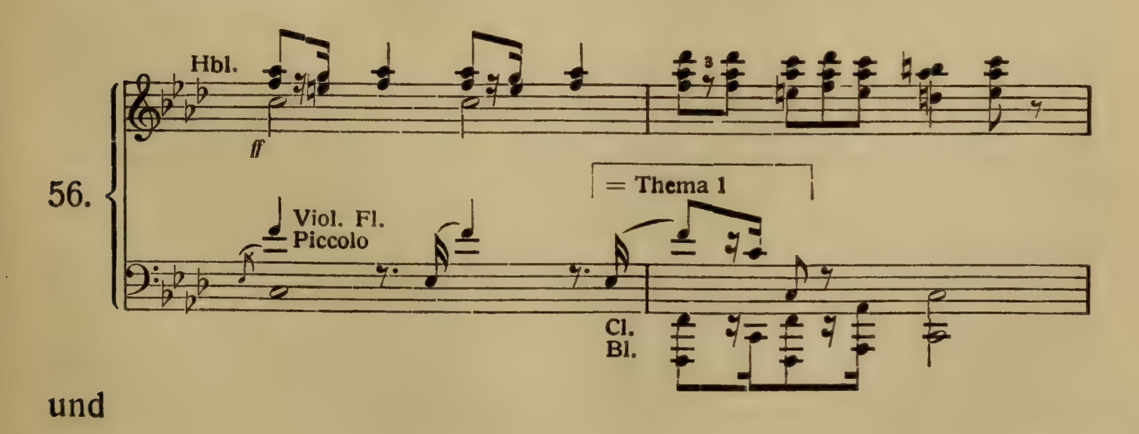


ekstatische Stimmen, die später die beglückendste Verkündigung bringen, sprechen jetzt noch in unverständlichen Rätseln:



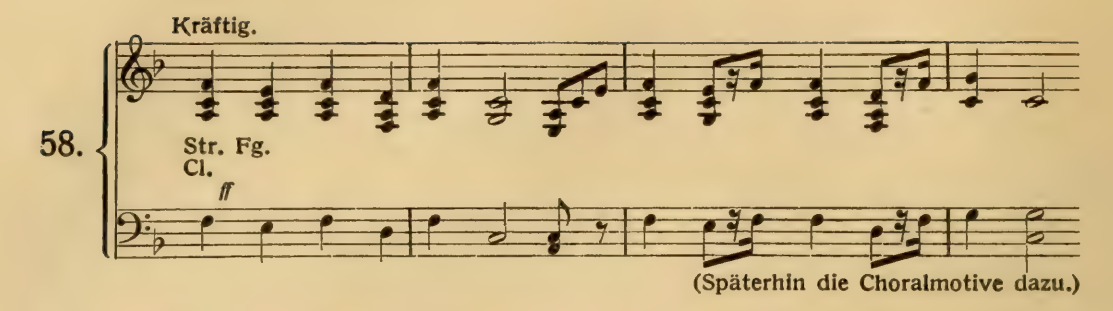
Aufs neue der Choral, der Ruf der Trompeten, ihr inbrünstig helles Singen zum Posaunenchor:
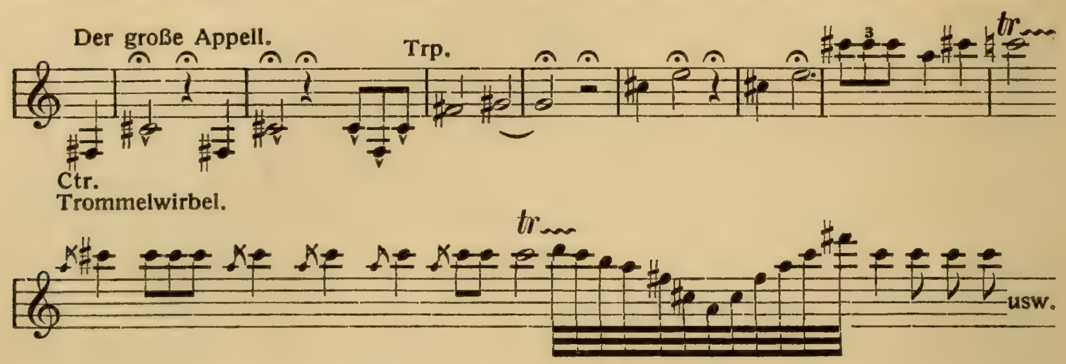


Und nun ein Erzittern, das durch das All schüttert; das ganze Schlagwerk in rasendem crescendo-Wirbel, bei dem einem, sagte Mahler, die Haare zu Berge stehen müssen und der wirklich einen wahrhaft niederschmetternden Eindruck macht: — ein ungeheurer Aufmarsch beginnt, alle bisherigen Themen steigernd — aber ich will lieber überlieferte Worte Mahlers anführen und nur einige Themen hineinwerfen: „Der große Appell ertönt, die Gräber springen auf, und alle Kreatur ringt sich heulend und zähneklappernd von der Erde empor. Nun kommen sie alle aufmarschiert



und
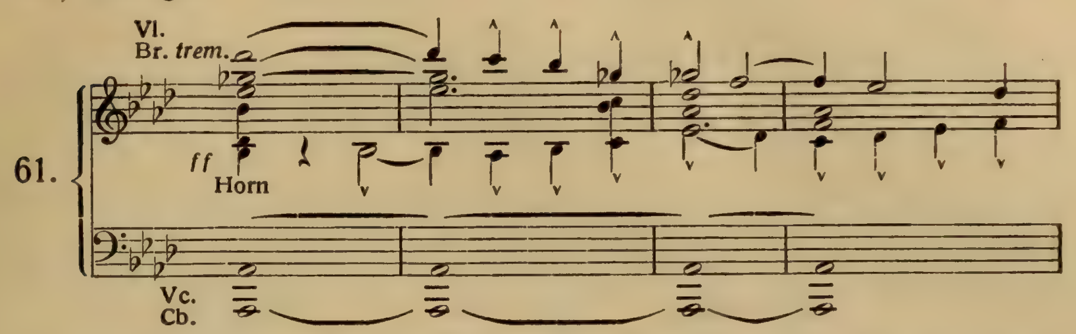


in gewaltigem Zug, Bettler und Reiche, Volk und Könige, die ecclesia militans, die Päpste. Aber bei allen die gleiche Angst und Schreien und Beben; denn vor Gott ist keiner gerecht. Dazwischen immer wieder, wie aus einer andern Welt, vom Jenseits her der große Appell. Zuletzt, nachdem alle im ärgsten Chaos durcheinander aufgeschrien haben, ertönt nur mehr die langhin tönende Stimme des Totenvogels vom letzten Grabe her, die endlich auch erstirbt.



„Und nun kommt — nichts von all dem Erwarteten, kein himmlisches Gericht, keine Begnadeten und Verdammten, kein Guter, kein Böser, kein Richter: alles, alles hat aufgehört zu sein. Und jetzt hebt, schlicht und leise wie aus weiter Ferne kommend, der Gesang „Auferstehen, ja auferstehen" an" — und in einer echt Mahlerschen Wendung: „Hier sind die Worte selbst Kommentar und mit keiner Silbe werde ich je eine Erklärung zu geben mich herbeilassen. — Die Steigerung und der Aufschwung, der jetzt bis zum Schlusse folgt, ist ein so ungeheurer, nie dagewesener, daß ich selber hinterher nicht weiß, wie ich dazu gelangen konnte."

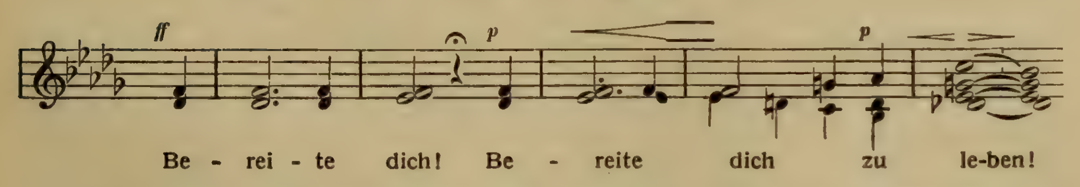
Wenn er diese Worte wirklich gesagt hat, so hat er nichts als die Wahrheit gesagt. Die Glorie, mit der sich hier der Himmel

auftut, die überwältigende Erschütterung, die der herrlich unsubstanzielle a cappella-Choreinsatz übt (Motiv 53b), der aufstrahlende Glanz dieser gleich immer lichter kreisenden Sonnen leuchtenden Klänge,

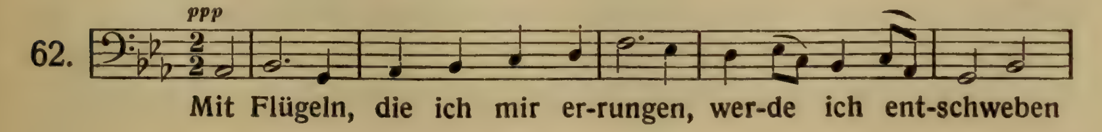


die inbrünstige Kraft und Weihe der Töne (54), mit der eine milde Altstimme die wundervollen, selbstbefreienden Worte singt, durch die Mahler die Klopstockschen erst in seinem Sinn zu Ende gedichtet hat:

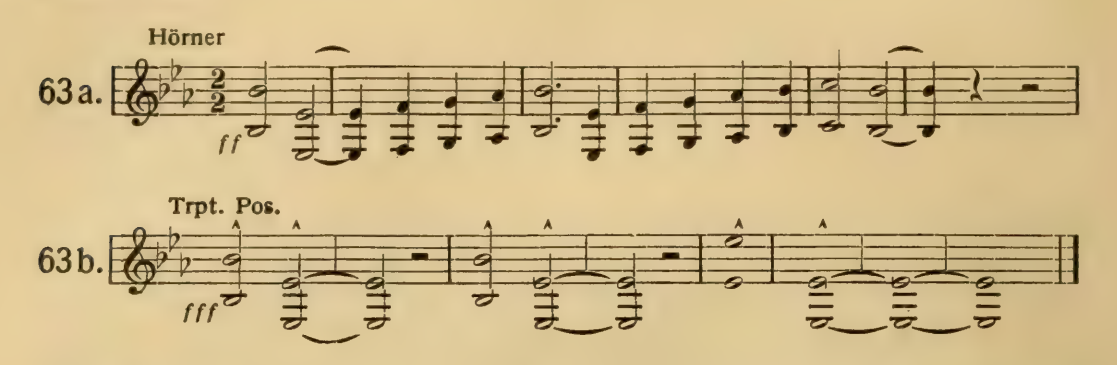
Glaube, mein Herz,
Es geht dir nichts verloren!
Hast nicht umsonst gelebt, gelitten!
Dein ist, was du gesehnt,
Dein, was du geliebt, was du erstritten!
Mit Flügeln, die ich mir errungen
In heißem Liebesstreben,
Werd' ich entschweben
Zum Licht, zu dem kein Aug' gedrungen . . .
Sterben werd' ich, um zu leben . . .



— die mystische Gewalt, mit der sein „Bereite dich! Bereite dich zu leben" erklingt, der gewaltige Flügelschlag brausender Verzückung, der den unermeßlichen, befreiten, von aller Angst des Irdischen gelösten Jubel zu lichten Höhen emporträgt, die tief beruhigende Botschaft erfüllten Lebenssinns



die feierlich niederrauschenden Fanfaren, die die ewige Wiederkunft verkünden und in Pracht und Weihe das wundersam hohe Werk abschließen



— all das ist von einer Größe, einem Triumph und einer gläubigen Kraft, senkt sich aus lichtwallenden Wolken so gnadenvoll nieder wie die himmlische Gestalt auf Böcklins Pietà. Programmusik? Mag sein; sicher nicht im Sinn tonmalerischer Nachahmung (denn die Totenvogelstimme und das Beben, das die Welt ins Schwanken zu bringen scheint, sind unmittelbare, nicht erst übertragene Musik), aber doch wohl in der Vereinigung einer dichterischen Idee mit der inkommensurablen Ausdrucksmacht der Musik. Aber selbst wem diese wie im Fieber erschaute und erfaßte Vision nichts sagt, und wer verächtlich herablassend auf diese ungeheure klingende Phantasie als minderwertige Tonkunst herabsieht, weil sie in keine formale Zwangsjacke paßt, keine brave Fuge in die Durchführung stellt, sich ihre eigene, höchst persönliche, aus dem Orchestralen heraus geborene Polyphonie schafft und in ihrem Ausdruckswollen über die Befriedigung guter Akkordverbindungen, harmonischer Fortschreitungen und das „Auskomponieren der Stufen" hinausgeht und ins Poetische hinübergreift — selbst der müßte einfach von der Gewalt dieser Konzeption, von der apokalyptischen Herrlichkeit des rein Dichterischen in diesem michelangelesk kolossalen Weltgerichtsfresko ergriffen werden und doch auch bekennen müssen, daß das tönende Abbild dieses glutenden Ewigkeitstraums von einer Monumentalität, einer Überlebensgröße der Umrisse und einer brennenden Leuchtkraft der Farbe ist, wie es nur

in einem Zustande völligen Außersichseins und völliger Entrückung mit solcher Unwiderlegbarkeit und prophetischer Wahrheitskraft vollbracht werden konnte.

Es gibt in diesem Werke Klänge, die in ihrer Neuheit, ihrem oft bezaubernd, oft gewaltig-beklemmend wie aus dem Herzen der Dinge tönenden und niemals durch einen „Effekt", immer nur durch das Ganze bedingten Lautwerden mit nichts verglichen werden können. Klänge, aus denen rotes Blut zu spritzen scheint; andere, in denen ein Lachen und Weinen zum Ton wird, wie man es so unmittelbar, so wenig erst „umgesetzt" in Symbolkonventionen kaum noch gefühlt hat; andre, in denen fremdartige Pulse klopfen und vergessene Lieder wandernder Völkerstämme aufwachen. Es sind Stellen da, die ich in ihrer rein thematischen Erfindung unbedenklich preisgebe; der F-dur-Beginn des Aufmarschs im Schlußteil, die Ländlerwendung im Scherzo; wenn man will, sogar die lieblich kränzewindende, aber vielleicht schon zu freundlich entgegenkommende Weise, mit der das Andante einsetzt. Aber nur eben in der thematischen Erfindung; nicht in ihrer klanglichen. Denn hier ist kein Takt „instrumentiert", nichts erst nachträglich dem Orchester angepaßt, alles spontaner Klangeinfall, aus orchestraler Inspiration, von einer Eigenart der Farbe, der nur noch die Eigenart der Rhythmik zur Seite steht, in der ein voll und ruhig schlagendes Herz pocht, das freilich manchmal in jäher Raserei der Angst und Sehnsucht zu hämmern scheint. In dieser markig heftigen, aller Weichlichkeit fernen Klangwelt ist viel sausende Schärfe, viel geistreiche Nervosität (die hier wohl nur im Scherzo deutlich wird, aber in späteren Symphoniesätzen mit empfindlichen Tonreizen reagiert), viel zusammengeballte Wucht, und auch das rein Gesangliche hat eine schlanke, konzise Elastizität der akzentuierten Linie, hat nirgends die rundliche Verfettung, die das Muskelspiel schwächt und undeutlich macht, ist wie alles in diesem Werk im tiefsten wesenhaft. Nichts klingt in all diesen Herrlichkeiten bloß „schön", es ist der dieser Art einzig gemäße Klang in all seinen kühnen Wundern, seinen Schroffheiten und Wagnissen. Mahler zieht die letzten Tonmöglichkeiten aus den Instrumenten,

listet ihnen ungeahnte Wirkungen ab, findet Fagottfeierlichkeiten, ätzende Grellheiten der hohen Trompeten, fahle, wesenlose Töne der mit dem Holz gestrichenen Geigen, Holzbläserfanfaren, bei deren jähem Aufblitzen die geblendeten Augen blinzeln; hat Zusammenklänge von glockenläutenden Harfen, Klarinetten und Hörnern mit Streicherorgelpunkten, läßt eine liegende Piccolostimme wie einen gespenstigen Urlaut zu den thematisch gleitenden Fagotten und tiefen Streichern flimmern und bringt durch seine ganz neue Behandlung des Schlagwerks, durch die geheimnisvollen Wirkungen des Fernorchesters Überraschungen und Überwältigungen, die von den Ganzgescheiten als „billige Instrumentalwitze“ belächelt werden, weil sie nicht ahnen, daß solch schöpferische Klangphantasie ebenso die Potenz des Tondichters macht als die melodische und daß eine neue orchestrale Mischung ebenso ein Einfall ist wie das brauchbarste Thema. Das Schlagzeug ist in diesem Werk übrigens ein kleines Orchester für sich: sechs Pauken, große und kleine Trommel, hohes und tiefes Tamtam, Becken, Triangel, Glockenspiel, drei Glocken, Rute, dazu im Fernorchester Pauke, große Trommel, Triangel und Becken. Die Wirkungen, die Mahler gerade durch diese sonst so beiläufig benutzten Instrumente erzielt, sind ganz zauberhaft; er weiß mit empfindlichster Wachsamkeit die Valeurs ihrer differenzierten, unartikulierten, durch ihre fast durchaus unbestimmte Tonhöhe umfärbenden Laute in sein Tonbild einzusetzen und hat dadurch oft Augenblicke von geradezu horrender Ausdrucksmacht: wenn im Schlußsatz alle anderen Instrumente verstummen und aus tiefstem Schweigen, zuerst fast tonlos beginnend, ein ungeheurer Wirbel der Pauken, Trommeln und des Tamtam zu betäubendem Sturm anwächst, glaubt man wirklich die Gräber aufspringen und den Orkan des jüngsten Tags über die bebende Erde brausen zu sehen.

Von der „Maßlosigkeit“ der Mahlerschen Mittel spreche ich an anderer Stelle; wenn von der „Achten“ die Rede ist, die ja ein noch weit anspruchvolleres Aufgebot der orchestralen und vokalen Besetzung hat als diese c-moll-Symphonie; wenngleich auch dieses Werk mit seinen vier Flöten, vier Oboen, drei gewöhnlichen, zwei

Es-Klarinetten und Baßklarinette, vier Fagotten und Kontrafagott, zehn Hörnern, sechs Trompeten, vier Posaunen, Tuba, Orgel, zwei Harfen und mächtiger Streicherbesetzung in ausschweifender Weise das Gewohnte überschreitet. Aber derselbe Tondichter, der in seiner Vierten auf Posaunen ganz verzichtet und auch sonst über das Wagnerorchester nicht hinausgeht und der in seinen Orchesterliedern die dünnsten Lasuren aufträgt, hat niemals in der Lust am Übertreiben, in der Sucht nach dem Auffallenden, im Trieb des sensationellen Überbietens alles je Dagewesenen, sondern immer nur aus innerer Nötigung geschaffen und hat auch nicht das unwichtigste, geschweige denn ein exponiertes Instrument aus bloßer Laune hingesetzt. Dem Inhalt dieser und der anderen Werke entspricht das orchestrale Gewand so durchaus, daß nicht die unbedeutendste Retouche möglich ist; man versuche an irgend einer Stelle das Geringste wegzulassen oder gar dort, wo Extremes, Verzeichnetes oder Überspanntes gefühlt wird, irgendeine abschwächende Änderung zu machen und wird sofort gewahr werden, daß es matt, unmächtig, eindruckslos wirkt. Weil es sofort unwahr würde. In diesen Werken lebt eine unantastbare ethische Kraft der Daseinsberechtigung. Sie sind, wie sie sind: geworden, nicht gemacht. Und sprechen deshalb in ihrer Schönheit und ihren Mängeln zu allen Werdenden und empören alle korrekten Macher.

Die Dritte Symphonie in d-moll

Das Lied vom großen Pan . . . Mit der tief beruhigenden Botschaft der Unverlierbarkeit alles Lebendigen war Mahlers zweite Symphonie ausgeklungen; in ruhevoller Beschwichtigung der verzweifelt fragenden Seele, die sich jetzt, allem Bangen vor den Rätseln von Tod und Unsterblichkeit entrückt, in liebevollem Erlauschen der Natur und ihrer Offenbarungen wieder dem Leben zuwendet. Nicht mehr dem Getriebe des Markts, dem Hasten und Feilschen des Alltags in all seiner Gier, seinem Haß und seiner neidvollen Niedertracht; abseits der Welt, ohne sie zu fliehen, der menschlichen Komödie nur mehr schauend zugewandt; aber ganz hingegeben jenen Wundern, in denen sich das wahre Leben verkündigt; den Wundern des Wachsens und Werdens, Blühens und Welkens, des Steigens und Fallens der gleichen Säfte, die der Mensch auch in sich kreisen fühlt, des Sichvollendens im gleichen Kreislauf, in dem auch er als Bruder alles Seienden, von Pflanze und Tier, Wolke und Wasser, Vogel und Baum vom Urbeginn an verflochten ist; die Andacht vor der drängenden, von Verheißung schweren Zeit des Frühlings, in der es in der Erde pocht, die Natur in Wehen liegt, die treibenden Kräfte alle Hüllen in leisem Schmerzenslaut sprengen, und ein Brunstschrei durch das All weht. Die Erfühlung des bocksfüßigen Gottes und seines Mysteriums.

Das ist in den Tönen dieser Dritten Symphonie laut geworden, „in der — wie Bruno Walter es ausdrückt — nicht ein ‚Naturliebender' spricht, sondern die Natur selbst in seltsamen, außermenschlichen, in Musik verwandelten Lauten“[1]). Sie sollte ursprünglich „Meine fröhliche Wissenschaft“, dann „Ein Sommermorgentraum“ heißen und ihre Sätze trugen Titelüberschriften: I. Pan erwacht; der Sommer marschiert ein. II. Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen. III. Was mir die Tiere im Walde erzählen. IV. Was mir

[1]) In den gleichen der „Dritten“ gewidmeten schönen Blättern wendet sich Walter („Der Merker“ I, 1) gegen jede Programmauslegung der Mahlerschen Musik und gegen die „seit jeher bis zu unserer Zeit stets wiederkehrenden Versuche, in völliger Verkennung der Macht, Würde und Fähigkeiten der Musik bestimmte Vorgänge musikalisch schildern zu wollen“. —

der Mensch erzählt. V. Was mir die Engel erzählen. VI. Was mir die Liebe erzählt. Ein weiterer Satz, der „Was mir das Kind erzählt" heißen sollte, ist zum Schlußsatz der Vierten Symphonie geworden, zu der sich der ganze musikalische Vorstellungskomplex eines märchenhaft seligen Reiches auf Erden geweitet hat, und in der auf die Frage nach der Bedeutung all dieser tönenden frohen Rätsel schließlich ein Kind die Antwort gibt: Das ist das himmlische Leben.

Es ist zu beklagen, daß Mahler in seiner Furcht vor Programmen jene (im übrigen nicht von Beginn an feststehenden) Überschriften dieser Symphoniesätze wieder weggelassen hat. Solche, denen diese Musik nichts sagt, hätten sie nicht schlimmer verhöhnen können, und jene, zu denen sie wirklich spricht, hätten auch die vieldeutige Symbolik dieser der Empfindung die Wege weisenden Titel nicht mißverstanden und hätten begriffen — um wieder Bruno Walters Worte zu gebrauchen — „daß wir zwar darauf verzichten müssen, durch sie über seine Musik nur im geringsten aufgeklärt zu werden, aber hoffen dürfen, aus seiner Musik die tiefste Aufklärung über den durch die Überschriften gekennzeichneten Empfindungskreis zu erhalten". Besonders der erste Satz dieses ausgedehntesten Werkes Mahlers und vielleicht der symphonischen Literatur überhaupt — die Aufführung dauert fast zwei Stunden! — wäre dann in seiner aus abgründigem, starrem Schweigen sich lösenden, erst allmählich zu artikulierteren Lauten gelangenden Stimmung des allmählichen Erwachens, der mystischen Trunkenheit des „Aufblühens im Lenz" und in seiner aufwogenden Bacchuszug-Tollheit, in all ihrem Rausch, ihrem Lodern und ihren phantastisch-possenhaften Elementen nicht so unglaublich falsch gedeutet worden. Man hätte dann auch verstanden, daß in solch heitrem „Sommermorgentraum" auch das ewig Närrische und das ewig Gemeine neben allen verzückten Erhabenheiten sein Anrecht auf einen Platz im Sonnenlicht hat, so wie Pyramus und Thisbe und der zum Esel gewandelte Zettel im Mondlicht des Shakespeareschen „Midsummernightsdream".

Niemals hat sich Mahler so weit vom symphonischen Schema entfernt als in diesem Werk; und den Magistern zum Trotz war es

gerade diese nicht gleichmaßvolle, aber beunruhigend reiche, „aus tiefstem Schauen“ gestaltete, von den geheimnisvollsten und den beglückendsten Stimmen erfüllte Schöpfung, die dem Tondichter die ersten ganz großen Triumphe brachte. In der ganzen Anlage des Werkes, seiner Zweiteilung in einen riesenhaft ausschwingenden ersten Satz und einen fünf kleinere Sätze umspannenden zweiten Teil, spricht sich diese Abweichung von der ererbten Form ebenso aus wie in der Anordnung und der Struktur einzelner Abschnitte. Drei dieser Sätze, der menuettartige Variationensatz, das zart groteske, in Schwindschen Märchen- und Biedermeierfarben gemalte Scherzo und das in verzückter Seligkeit hinziehende Schlußadagio könnten vielleicht noch (ihrem Charakter und ihrem Bau nach, nicht im Wesen ihrer musikalischen Sprache) in einer Symphonie der älteren Art stehen; die beiden Vokalsätze schon nicht mehr, trotz ihrer Einfachheit; der entzückenden, kindlich frommen Heiterkeit des einen, der mystischen Versunkenheit des andern. Und gar der erste Satz: so leicht er wieder auf die Grundformel der Mahlerschen symphonischen Anfangssätze zu bringen ist — Einleitung, erster Teil, doppelte Durchführung, durch Zwischenspiele und Zurückgreifen auf die Themengruppen der Einleitung getrennt, Reprise und breiter Epilog — so sehr verwehrt das Wesen, der wilde Humor, die ganze turbulente, von hohen und burlesken Gestalten erfüllte Traumwelt dieses Kolossalmarsches jeden Vergleich mit irgendwelcher anderen Schöpfung der Symphonik.

Dieser erste Satz ist vielfach gedeutet worden. Mahler selbst, der ihm zuerst jene Überschrift „Pan erwacht, der Sommer zieht ein“ gab, hat späterhin nichts gegen die Auffassung eingewendet, daß in diesem Aufzug von jauchzenden und johlenden, berauschten und betrunkenen, feierlich frohen und niedrig lustigen Stimmen, von wundervollen und grellen, ekstatischen und geradezu ordinären Symbolen des Künstlers Zug durchs Leben gezeigt sei, mit allem Herrlichen, Begnadeten, Erlauchten seiner einsamen, gebenedeiten Stunden, aller dionysischen Zuversicht, aller schenkenden Freude und allem Gemeinen, Tierischen, Fratzenhaften des Alltags dazu, das ihn umdrängt, ihn herabzuziehen droht, wenn er nicht recht-

zeitig sein unbeflecktes Selbst rettet und von höherer Warte lächelnd und entronnen auf all das keuchende Treiben tief unter sich blickt. Richard Strauß wieder, der mir einmal bekannt hat, daß er nur dann gut dirigiere, wenn sich ihm mit zwingender Kraft ein Bild aufdränge, in das sich ihm die Musik umsetze, hatte bei diesem ersten Satz, als er ihn aufführte, die Vorstellung unübersehbarer Arbeiterbataillone, die zur Maifeier in den Prater ziehen. Ich weiß nicht, ob Strauß diese Deutung jemals zu Mahler geäußert hat; aber ich bin gewiß, daß Mahler — auch wenn er tags zuvor die eben erzählte als die rechte hingestellt haben mochte — voll Freude aufgesprungen wäre, Strauß die Hand geschüttelt und in seiner lebhaft erregten Art, mit dem Zeigefinger in die Luft stechend, gerufen hätte: „Famos! Das ist's! Ich hab's bis jetzt selber nicht gewußt — aber das ist's!" Wie es oft und oft so war. Das bedeutet keinen Widerspruch; es bedeutet im Gegenteil die tiefe Unbekümmertheit des Musikers, der seine innere Welt ausdrückt, um das „erklärende" Wort, das ihm nur Sinn hat, wenn es irgendwie in die Vorstellungskreise und in Beziehungen trifft, von denen er Kunde geben wollte; wenn es in die Sphäre seines ihm gar nicht zu gedanklichem Bewußtsein gekommenen Traumes dringt. Beide Auslegungen jenes Satzes sind gleich wertvoll und gleich wertlos, und zehn andere könnten es ebenso sein. Weil es sich gar nicht um reale Vorgänge handelt, mit denen eine Musik wie Mahlers Symphonik niemals zu schaffen haben kann. Aber wir sind so sehr gewohnt, in Worten oder wenigstens in Bildern zu denken, ja zu empfinden, daß wir der Vermittlung solcher Vorstellungen bedürfen, um das eigene Gefühlsgedächtnis für einen empfangenen Eindruck auf solche Art zu kräftigen und um anderen diese Eindrücke mitteilen zu können. Es bedarf keines Wortes darüber, daß Mahlers Musik gleich jeder anderen Musik „an sich" genossen werden muß; sie wird bei jedem — von ihrem spezifischen Gehalt abgesehen — andere Vorstellungen auslösen, im Gegensatz zu jeder bloß „gemachten" Epigonenarbeit, die nur als „tönend bewegte Form" wirken wird — und jede wird richtig sein, eben weil hier nur allgemeine, gleichsam kosmische Stimmungen zu Tönen werden und kein vor-

gefaßtes bestimmtes anekdotisch-literarisches Pensum musikalisch verrichtet wird. „Wenn man musizieren will“, schreibt Mahler an Walter, „darf man nicht malen, dichten, beschreiben wollen. Aber was man musiziert, ist doch immer der ganze (also fühlende, denkende, atmende, leidende etc.) Mensch. Es wäre ja auch weiter nichts gegen ein „Programm“ einzuwenden (wenn es auch nicht gerade die höchste Staffel der Leiter ist) — aber ein Musiker muß sich da aussprechen und nicht ein Literat, Philosoph, Maler (alle die sind im Musiker enthalten).“ Das muß einmal, nach so viel törichtem Gerede, in aller Schärfe und ohne daran zu deuteln festgestellt werden.

Dieser „ganze Mensch“ spricht subjektiv wie vielleicht nur noch in der Vierten und im Lied von der Erde aus diesem ungeheuren tongewordenen Naturbild; „objektiv“, was das Erschaute angeht, aber in einzigartig persönlicher Weise in der Art des Schauens und seines Ausdrucks. Das gilt von dem weitgespannten ersten Satz am entscheidendsten[1]). Gleich wie Mahler sein Hauptthema aufstellt, fast ohne Begleitung, als Wappenspruch und Signal gleichsam, und dann erst die eigentliche Einleitung mit all ihren späterhin so wichtigen, schwer lastenden, erdgebundenen Motiven ausbreitet, die all die unbedacht überschäumenden, losmarschierenden Gestalten dieses Bacchuszuges an ihre Herkunft von der Scholle zu mahnen scheinen, — das hat eine ungeheure Eindringlichkeit und Einprägsamkeit, die sofort alles ins Gedächtnis festschmiedet,

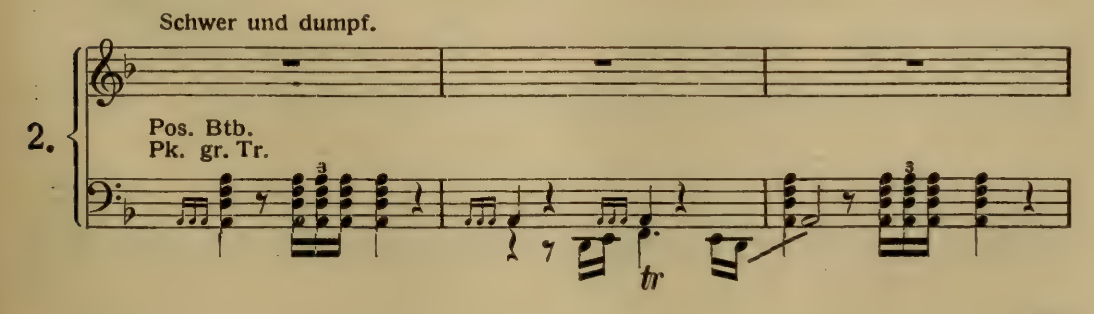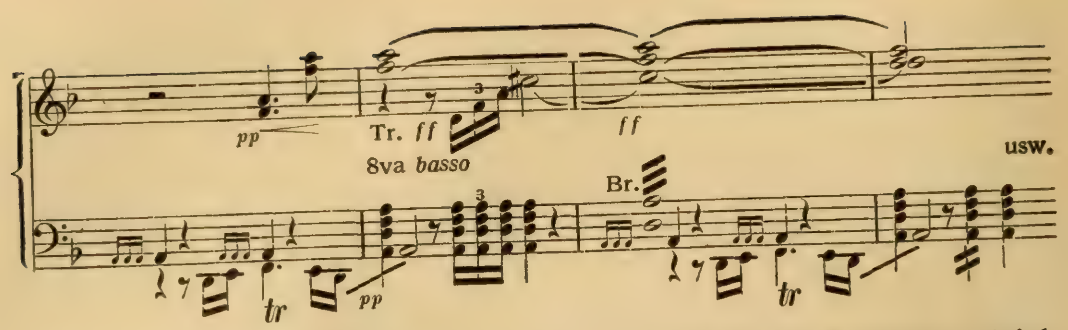
---

[1]) Ich verzichte hier — und manchmal auch späterhin, wenn nicht neue Stilfragen herankommen — auf allzuviele Notenbeispiele; aus der Schilderung der ersten beiden Symphonien wird — hoffentlich — die Art der Mahlerschen Architektur und Thematik, die organische Kontinuität dieses Musikströmens, seine musikalische Psychologie und Bildersprache und sein „absolutes“ Musikantentum deutlich geworden sein; es hieße — nur mit anderen thematischen Belegen — schon Gesagtes noch einmal sagen oder Anatomie treiben. Beides überflüssig in einer Darstellung, die nichts mit Wissenschaft zu tun hat, meine und andere längst erschienenen technischen Analysen in positiver Weise ergänzen, aber eben alle Theorie beiseite lassen und nur Resultate geben möchte. Es ist nicht der Stolz dieses Buchs, zu den Schriftgelehrten, Schulmeistern und Philologen zu sprechen aber ich hoffe, daß mir mancher Künstler die Hand drücken wird.

was als determinierende Thematik alles Folgende bestimmt und klarmacht. Gleich einer Standarte pflanzt sich das Hauptmotiv auf:

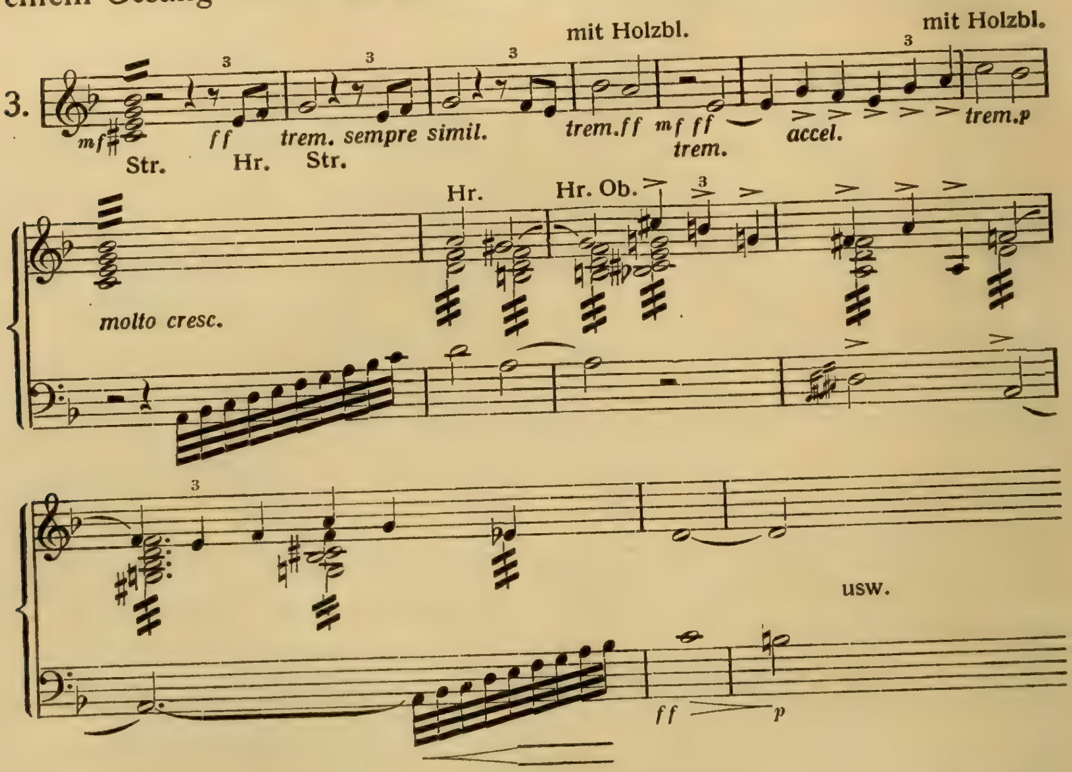
Einleitung.
Kräftig. Entschieden.
1.
8. Hrn.
kl. Tr.
Str.
Fag.
Pos. gr. Tr.
Pos. Btb.

und sinkt ins Dunkel zurück. Dann gleich, über wesenlos tönenden Tamtam-, Pauken- und Trommelrhythmen und Hornlauten, die wie aus geheimnisvollem Abgrund heraufbeben, ein leblos starres Klingen, zu dumpf aufzuckendem Grollen der Tiefe; und der grell in die Finsternis blitzende Trompetenruf, — eine unwandelbare, festgewurzelte, von allen anderen thematischen Ereignissen unberührte Themengruppe:

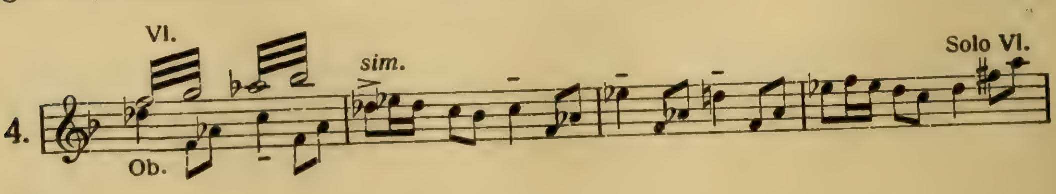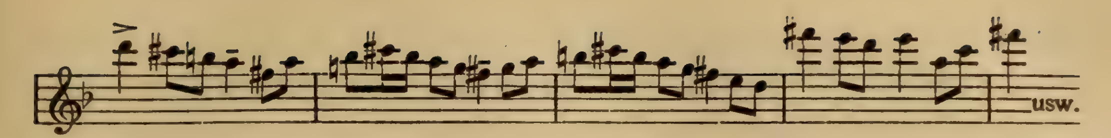




Das erzen ragende, in düsterer Glut leuchtende Hornthema, gleich einem Gesang des in das dröhnende Gestein gebannten Berggeistes:

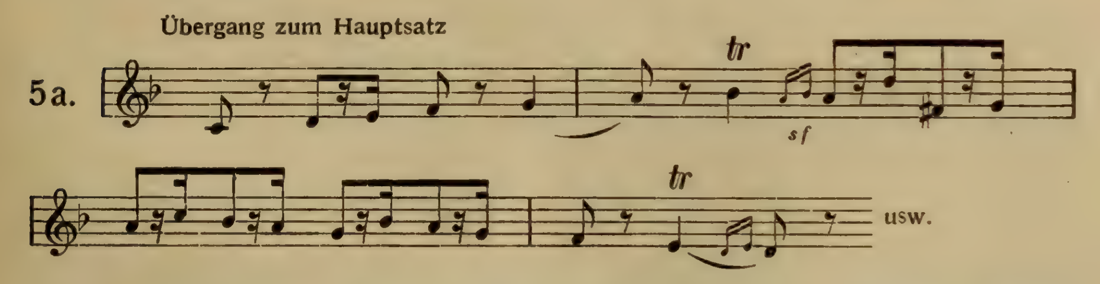


In neuerliches unakzentuiertes Vibrieren dann — die lieblichste Stelle des Satzes antizipierend — wie eine Vorahnung dieser Oboengesang; zu Echotönen der Klarinette und silbern flirrenden Geigen:
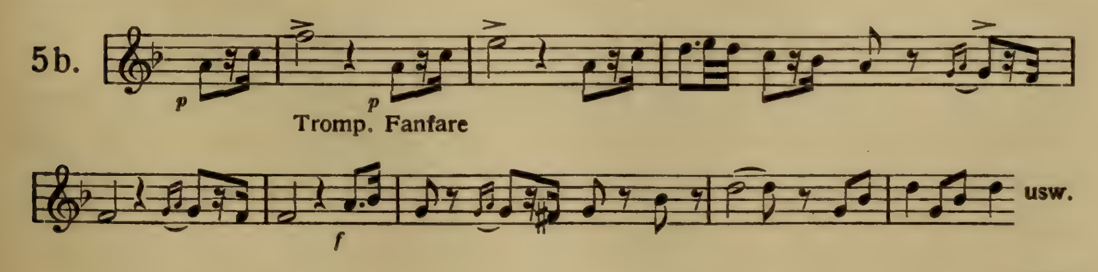




— wieder, zu dämonisch mächtiger Wildheit gesteigert, die beiden hoch und unveränderlich aufgetürmten Gruppen (2 und 3), die es begreiflich machen, daß Mahler ursprünglich diesen harten, unbeseelten, fremdartigen Beginn mit dem Titel „was mir das Felsgestein erzählt“ überschrieben hat; begreiflich, wenn auch nur einen partiellen Sinn enthüllend, — denn in diesem wie aus dickem, schwerem Schlummer aufstöhnenden Klingen scheint der tiefe, traumlose, vereiste Schlaf der Wintererde zum Tonsymbol zu werden. Aber in diesen lastenden, schwarzen Schlaf bricht es plötzlich, von weither kommend, wie hell aufscheuchende, keck übermütige Regimentsmusik (wieder ein Jugendecho!); ferne Pfeifen und Zinken ziehen heran, lustige Rufe verkünden einen seltsamen Aufmarsch; in das amorphe Tönen gellen freche Signale, es festigt sich bestimmter und bestimmter zu mutigen, aufstörenden, zu frohem Erwachen weckenden Rhythmen, die sich im Verein mit der anmutig heiteren Weise von vorhin (4) immer deutlicher ankündigen und thematisch zum Hauptteil leiten:

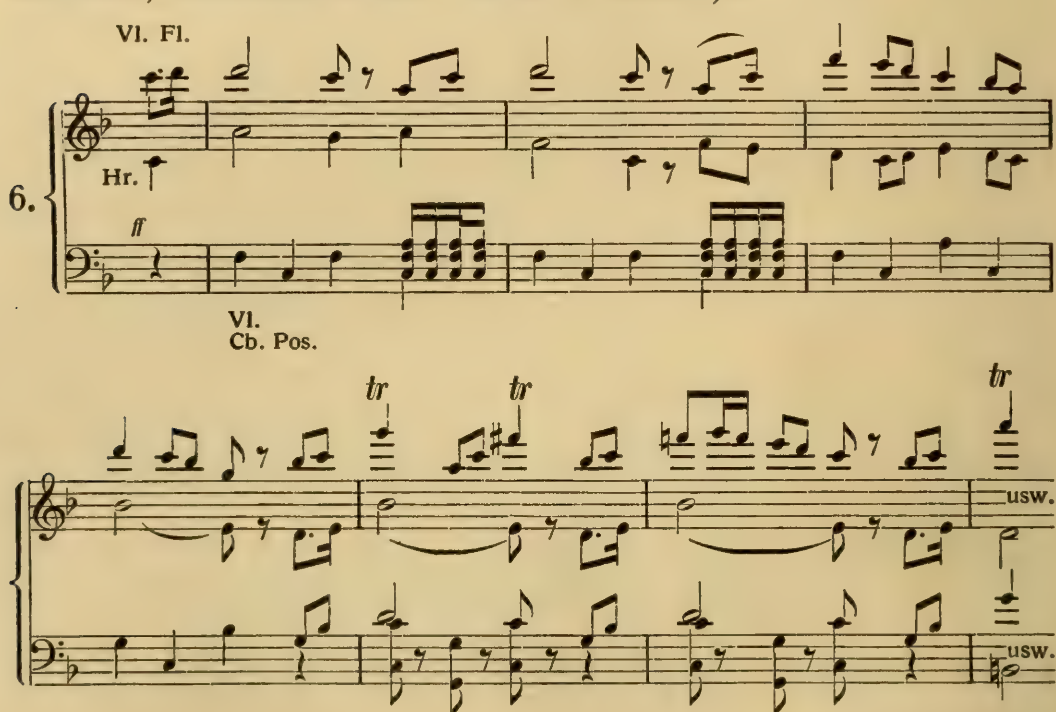


immer ungenierter Raum heischend und immer klarere Gestalt annehmend:



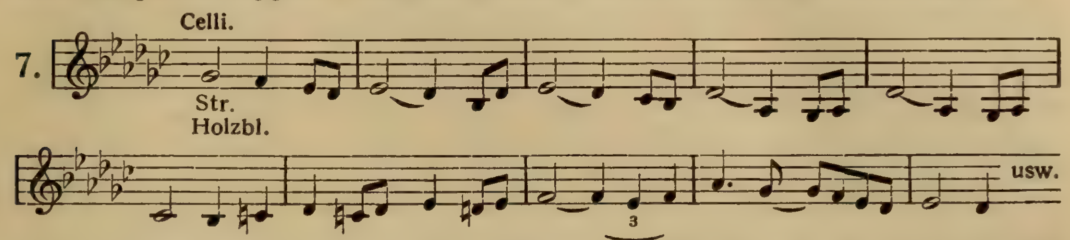
bis in übermütigem Besitzergreifen alles Schwere über den Haufen gerannt wird. Ein buntgemischter, abenteuerlicher Aufzug; kraftvolle Gesellen, Faune, Scholaren, singende Mädchen und daneben allerlei possierliches und gemeines Gesindel, in straffem Marschieren hinschreitend, zuerst nur in den Holzbläsern, dann aber im Blech breit auftrumpfend und von allerlei Interjektionen jauchzender Flöten und Piccoli, von humoristisch scheltenden Posaunen, ratterndem Trommelschlag, Beckenklang, lustigem Glockenspiel umlärmt. Bis sich in gegenseitigem Anfeuern ihre studentischen und ihre volkstümlich soldatischen Lieder vereinigen, in klirrendem, klingendem Spiel, einer idealen „Burgmusik" gleich hinziehend (das allererste, fahnenflatternde Thema im Horn!):

6.

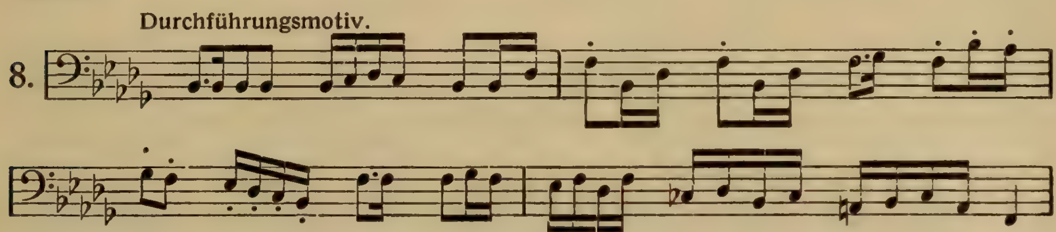


Und nun unmöglich mehr zu schildern in seinem brausenden Rausch, in seinem trunken lachenden Ansteigen zum Höhepunkt: ein ungeheures Aufrauschen, die Wiederkehr des in fast erschreckender Kraft geschmetterten, gleichsam noch unkristallisierten, unverwandelbaren Themas des Beginns (2 und 3), in geheimnisvoller, elementhafter Wucht und Starrheit mitten in all dem beseelten

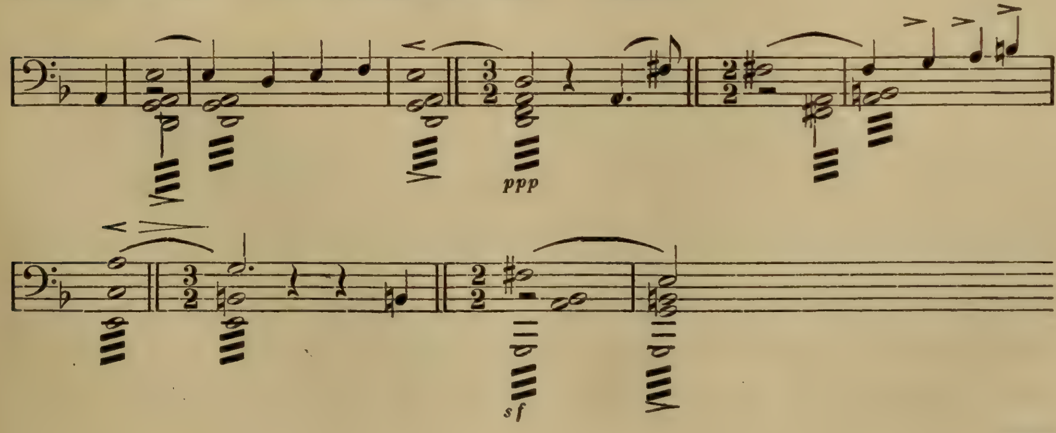
Aufblühen ringsum — einem bacchischen Mysterium gleich, ein Schmerzensschrei der „kreißenden Erde“ (Walter). Hier ist eine Art doppelter Reprise; der ganze wuchtende Anfangsteil und das neuerliche Herankommen des Panzuges; dieses zu schimmernden Harfen und Geigenarpeggien mild und hold verschwebende Zwischenspiel:



Und jetzt die eigentliche Durchführung mit diesem hinzutretenden Motiv:



Ein Orkan von Heiterkeit, fessellosem Durcheinander, ekstatischer, in aufgepeitschtem Blut tobender Zügellosigkeit; fast scheint es, daß das Gemeine siegreich bleiben soll, — aber ein Vorwärtsstürmen davidsbündlerischer Jugend fegt alles andere nieder; die neue Reprise, den Anfang knapp wiederbringend und nach einer seltsam monologischen Episode der gleich einem getreuen Eckart diese sonnige wilde Jagd beschwörenden Posaune



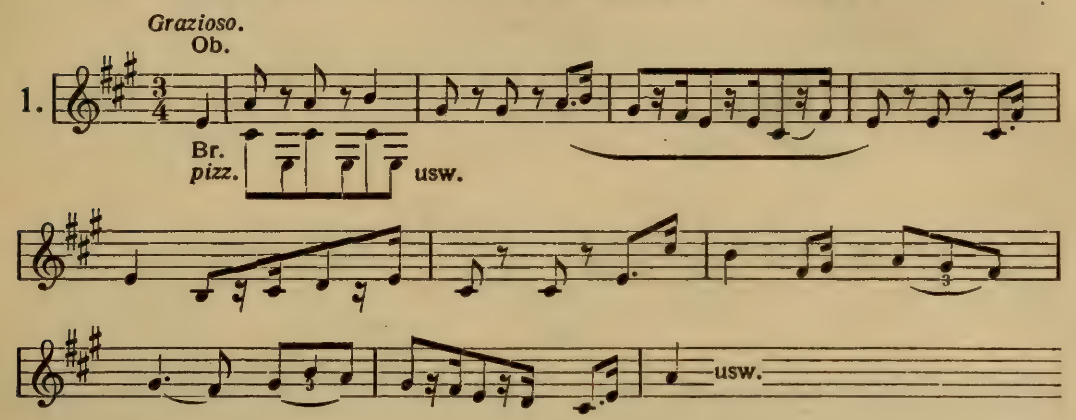
die Wiederkehr des noch orgiastischeren, in rasender Lustigkeit aufschäumenden Marsches. Hier wird das Äußerste gesagt, was der Musik möglich ist und es ist eben darin so ganz Mahlerisch; aber es wäre schriftstellerische Hochstapelei, Worte für diese so ganz dem Verstand ferngerückten, aus Urtrieben hervorbrechenden, tief fragwürdigen Töne finden zu wollen. Weshalb auch dieser Satz, in seinem sich gleichsam aus der unbeseelten Materie heraus losringenden Leben, seinem von Stufe zu Stufe zu bewegteren Sphären hinaufspringenden Erklingen, trotz oder vielleicht wegen all seiner volkstümlich burlesken Elemente einer der am schwersten zugänglichen und irreführendsten der Mahlerschen Symphonik ist. Und doch werden jene Recht behalten, die gerade dort, wo die Neunmalweisen haarsträubende Trivialitäten bemängeln und den Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen nicht begreifen, der hier gewagt worden ist, Mahlers Eigenstes empfinden; in der Rücksichtslosigkeit seiner Orchesterklänge, in seiner Gleichgültigkeit dagegen, sich „würdevoll" zu stellen und sich durch seine bis zum letzten gehende, seelenruhig und ungeniert das Volkslied, ja — wenn es seine Fröhlichkeit erheischt — sogar den Gassenhauer stilisierende Melodik die Sympathien der allzeit Würdevollen und Feierlichen zu verscherzen, die solchen Unband und solches Aus-den-Fugen-Geraten aller gesitteten Instinkte mit dem „ernsten Kunstwerk" nicht zu vereinen vermögen. Eben hier liegt Mahlers Ernst; liegt das Achtlose, das seine „Fehler" noch geflissentlich betont; weil er in seinem unbeirrten Gefühl weiß, daß diese Fehler es sind, durch die er der Nachwelt sein Sonderlichstes sagen wird.

* * *

„Es ist das Unbekümmertste, was ich je geschrieben habe", soll Mahler von dem ganz in Duft getauchten Stück gesagt haben, mit dem der zweite, fünf kurze Sätze umfassende zweite Teil beginnt; „so unbekümmert, wie nur Blumen sein können. Das schwankt und wogt alles in der Höhe aufs leichteste und beweglichste, ohne Schwere nach unten in der Tiefe, so wie die Blumen im Winde auch biegsam und spielend sich wiegen. Ich habe heute zu meinem eigenen Er-

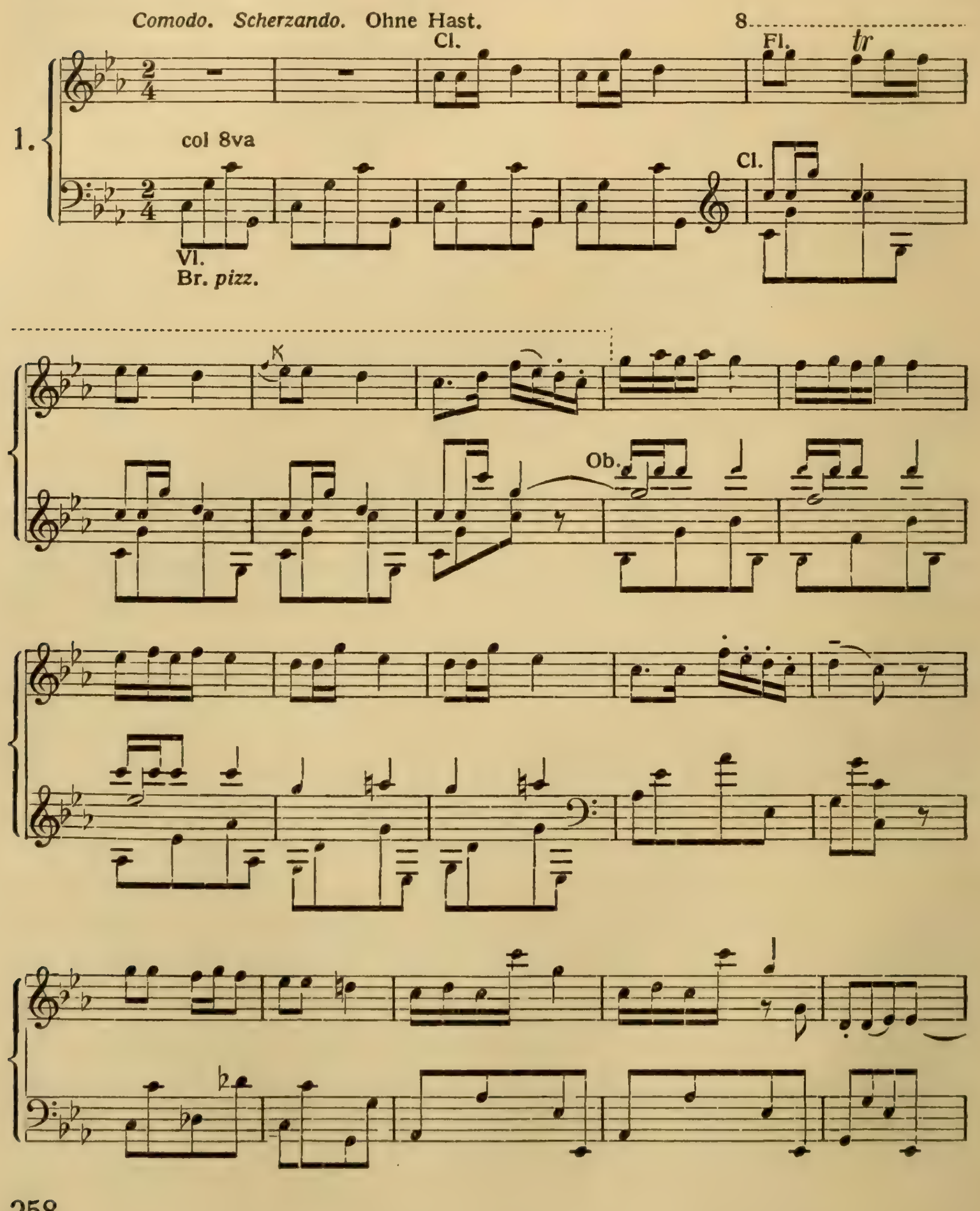
staunen bemerkt, daß die Bässe nur pizzicati spielen, nicht einen festen Strich haben und daß das tiefe und starke Schlagwerk nicht zur Verwendung kommt. Dagegen haben die Geigen und die Soloviolime die bewegtesten, fliegendsten und anmutigsten Figuren. Freilich bleibt es nicht bei der harmlosen Blumenheiterkeit, sondern plötzlich wird alles furchtbar ernst und schwer; wie ein Sturmwind fährt es über die Wiese und schüttelt Blätter und Blüten, die auf ihrem Stengel wimmern, als flehten sie um Erlösung in ein höheres Reich".
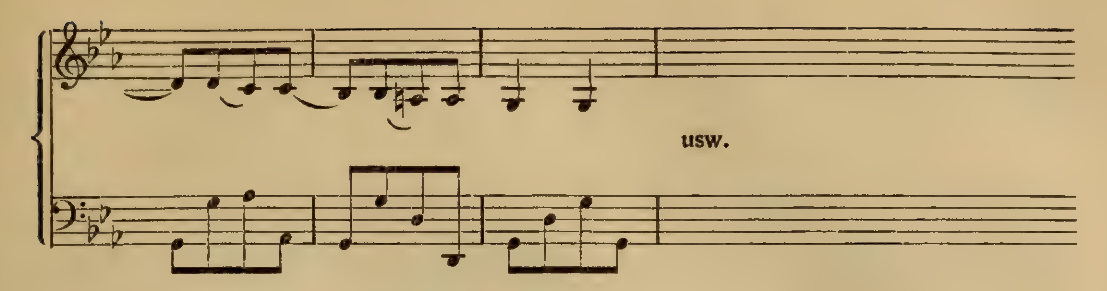
Kein Wort weiter über dieses holdselige, in Menuettvariationen



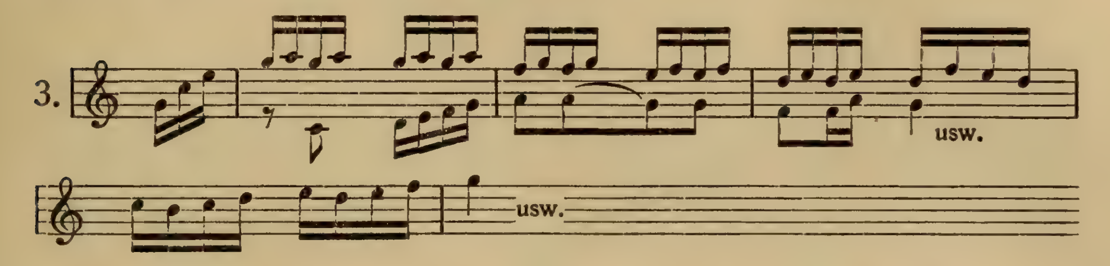
lieblich bewegte Stück; über dieses tauglitzernde, zartschaukelnde und nickende Thema; das erste, das dem Tondichter Glück ins Haus trug, so wie das ganze Werk — nach der von Richard Strauß beim Krefelder Musikfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins durchgesetzten Aufführung — zum erstenmal den Namen seines Schöpfers laut in die Welt trug. Freilich sind diese fünf Sätze des zweiten Teils in ihrem Emporsteigen zu immer beseelteren und beredteren Reichen so ganz bis zum Rand mit Musik erfüllt, sprechen für Geistige und Ungeistige eine so lautere und unmittelbare Sprache, ziehen so bewegt auf Fittichen ernsten Gesanges hin, daß man ihre raschere Wirkung verstehen kann; zumal in ihnen fast nichts von dem sonst bei Mahler so häufigen jäh umschlagenden Wechsel der Stimmung, von herbster Qual zu lächelnder Kindlichkeit, von feierlichem Ernst zu drolliger Verrücktheit zu spüren ist, der manche so unheilvoll verwirrt, daß es ihnen das unbefangene Empfangen dieser hohen Werke aufstörend hindert.

Welche schalkhafte Liebe zum vierbeinigen und geflügelten Geschöpf spricht aus dem ziervoll burlesken Tierstück, das aus dem Mahlerschen Lied vom „Kuckuck, der sich zu Tode gefallen hat“, entstanden ist! Wie hüpft das in diesem untadelig gefügten Scherzo von Ast zu Ast, schleicht von Busch zu Busch
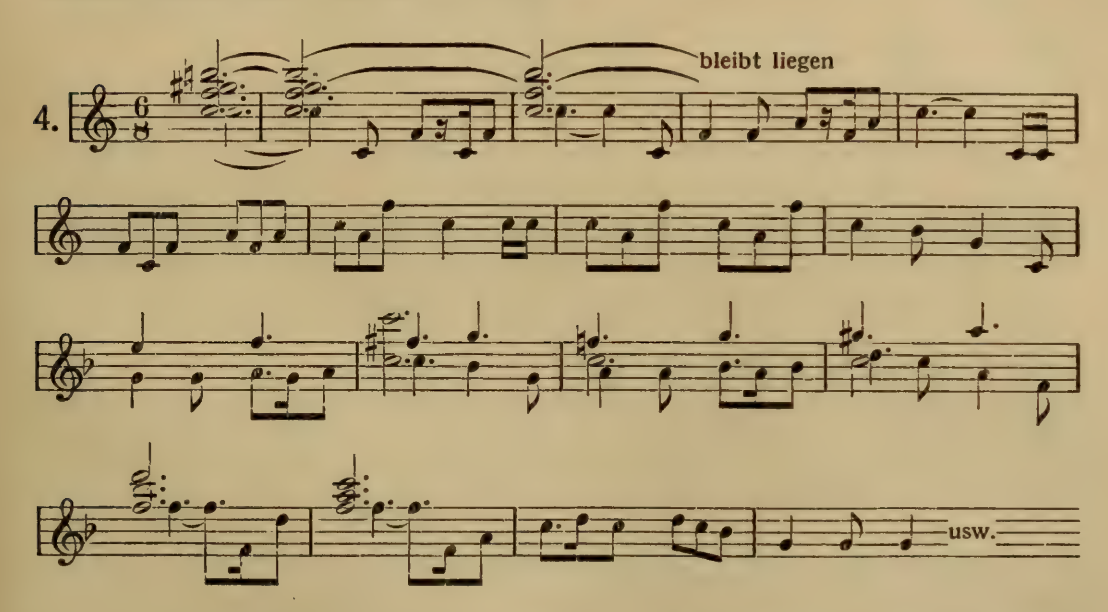




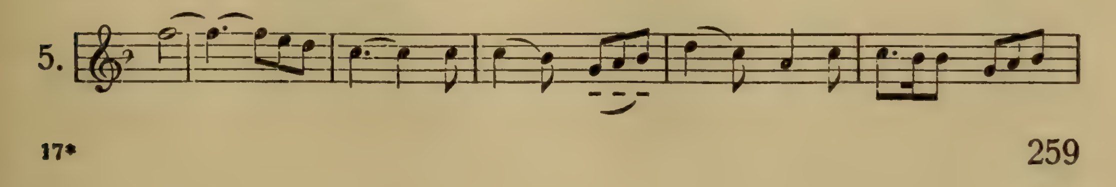
flattert in munterem Spiel hin und her

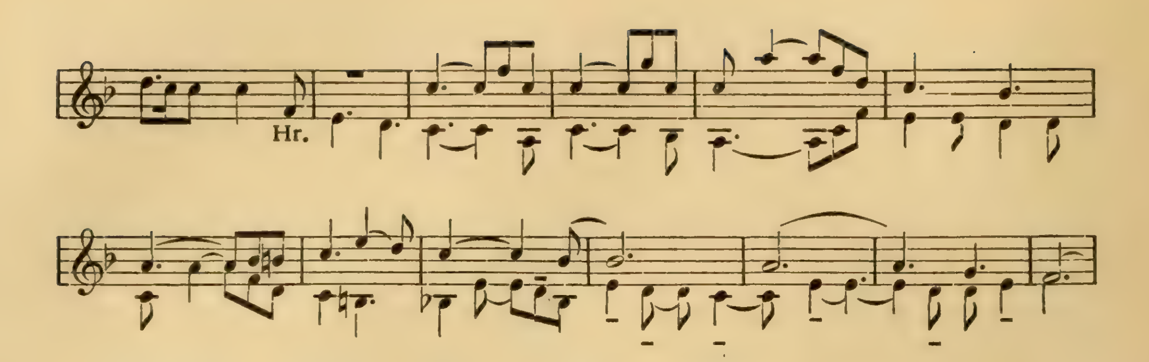


und stiebt — wenn dann (im Trio) von der Landstraße her ein schwärmerisches Posthorn ertönt

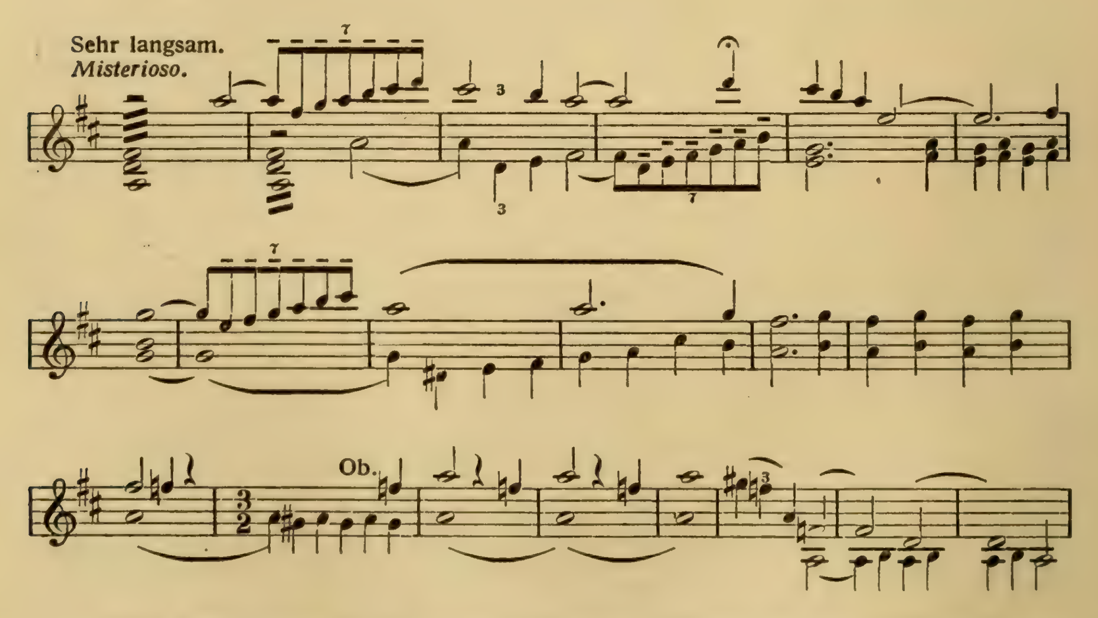


und in altväterisch verliebter, inniger und doch gesitteter Romantik seine warme Liebesweise bläst

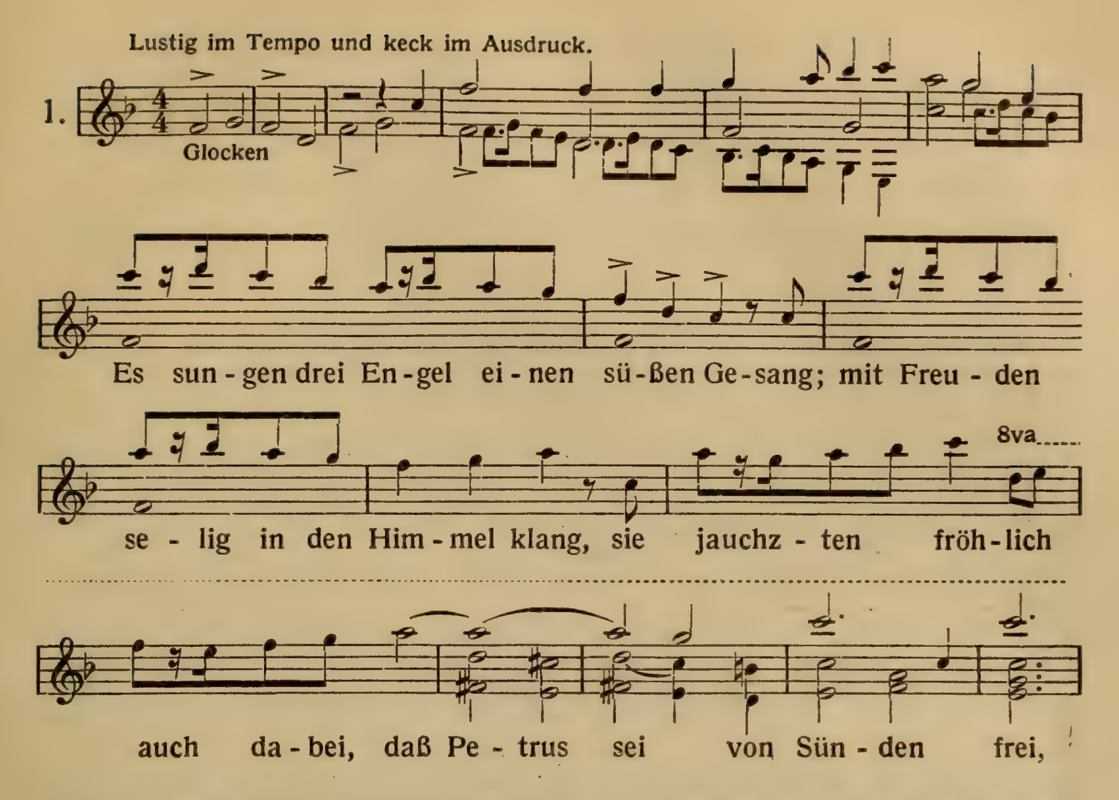




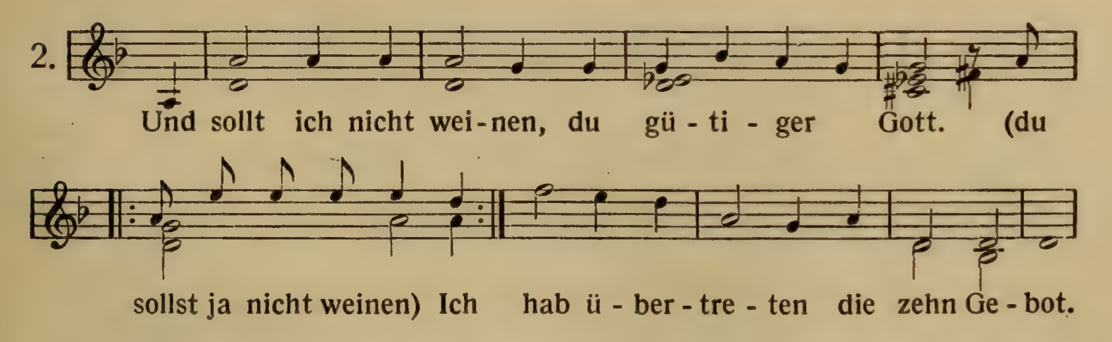
furchtsam auseinander, noch mehr erschreckt durch das vom Wind herübergewehte schmetternde Signal des „Abblasens" — hastet in wirrer Flucht in geheime Verstecke und findet sich doch wieder in munter unschuldigem Spiel zusammen. Wie geheimnisvoll, als würde die aller zukünftigen Dinge schwere Nacht laut, erklingt dann die mystische Stimme des Mitternachtsliedes, das vom Alt feierlich mahnend angestimmte „O Mensch gib acht", wie groß und ruhevoll ertönt die Botschaft aller Lust, die tiefe, tiefe Ewigkeit will:



Wie beglückend in seiner heitern, gottgläubigen Einfalt, die auf ihre Weise dasselbe Gleichnis ausspricht, der Engelchor in seinem durch das Fehlen der Geigen unsinnlich frohlockenden Klang



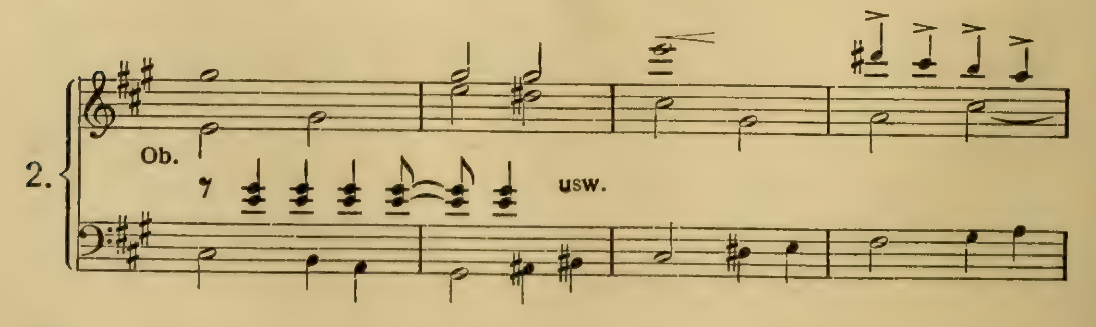
mit der kindlichen Beichte des in der „Vierten" wiederkehrenden Mittelteils
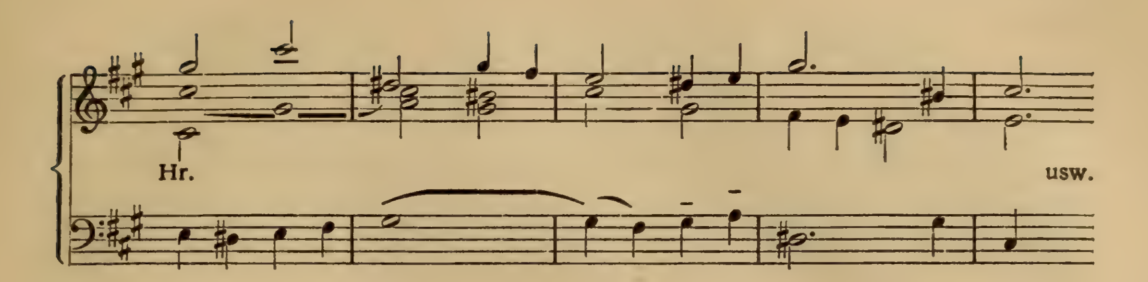


und seinem trostreich frohen Verklingen, gleich einem hellen Sonntagsglockenton in sonniger Luft. All das aber, was dem Dichter dieser Töne Blume und Tier, Mensch und Engel erzählt haben, strömt jetzt über in den von herrlicher Weihe getragenen Gesang von der ewigen Liebe, in den das Werk ausschwingt. Es gibt nicht viele Sätze seit Beethoven, die mit gleicher Macht der Melodie sprechen. Hier werde ich kritiklos, will nichts mehr vom Urteil
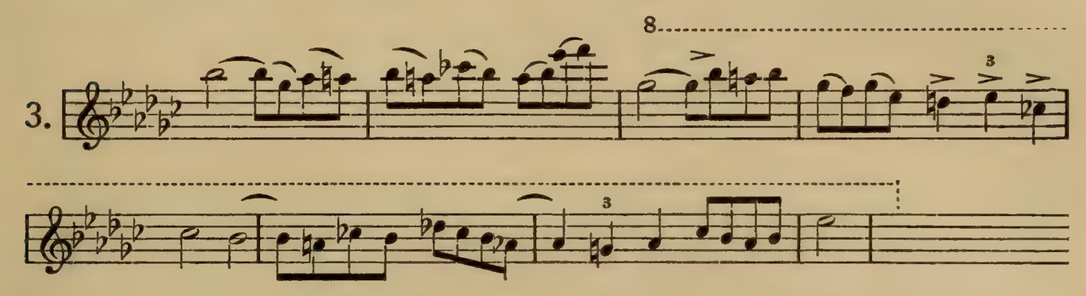
der Vernunft wissen, frage nicht nach Gründen irgendeiner Wertung, überlasse es den Klugen, Reminiszenzen zu suchen und die klassizistische Abgeklärtheit zu missen, weiß nur mehr von diesem Lied kreisender Sterne, das unerschöpflich aus dem heiligen Born der Musik in goldenen Bächen zu fließen scheint; in ruhevollem, breitem Hinströmen,

in leidenschaftlich trunkener Andacht,
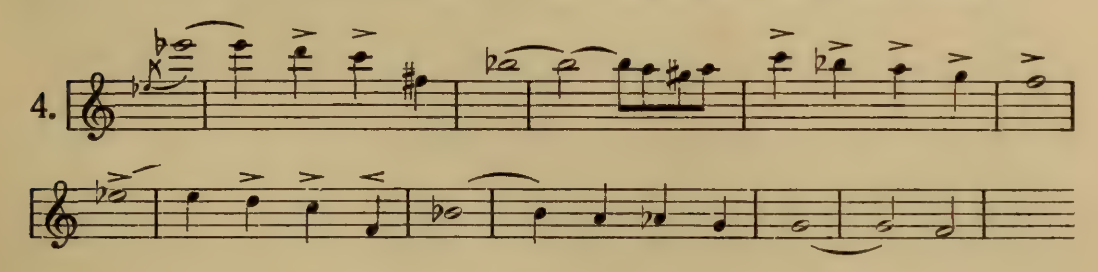




in heiß ekstatischem Aufschwingen aus aller irdischen Beengtheit, zum Licht, zu dem nur das tränennasse Auge des seherischen Menschen gedrungen ist.



Auch hier in ersticktem frohen Schluchzen einen „Kuß der ganzen Welt", ein sich-aufschließen in der Sehnsucht des Hingebens



— und der in edelster Vergeistigung und Empfindungsfülle — von des „Weltatems wehendem Hall" getragene, den Lauten der Wortsprache entratende Ausklang. Hier ist das letzte Ziel erreicht; das Ende der Wegstrecke vom Unbeseelten zum Beseelten, vom Unartikulierten bis zur höchsten Artikulation, die in diesem symphonischen Mikrokosmos durchmessen wird. Viele haben einfach Musik gehört, Durchführungen, Themenkombinationen, Variationen, Scherzi mit ihren Trios — und haben ihr Genüge dabei gefunden; oder auch nicht. Anderen bleibt das Wissen um ein Mehr; um ein durch die Magie der

Töne heraufbeschworenes Abbild der Natur und der allerhaltenden, ewigen Liebesmacht; in Lauten, die aus dem Reich der Mütter emporgeholt zu sein scheinen, wo „die Bilder aller Kreatur“ schweben.

Immerhin: nach der ersten Wiener Aufführung dieser „Dritten“, die alles in Flammen setzte und einen Jubel erweckte, der innerhalb weniger Tage die Wiederholung des Werks erzwang — nach dieser Aufführung trat ein Kritiker auf Felix Salten, der es in seinem Mahler-Essay erzählt, mit den Worten zu: „Für so was verdient der Mann ein paar Jahre Gefängnis ....“

Zwischenspiel: Die Vierte Symphonie in G

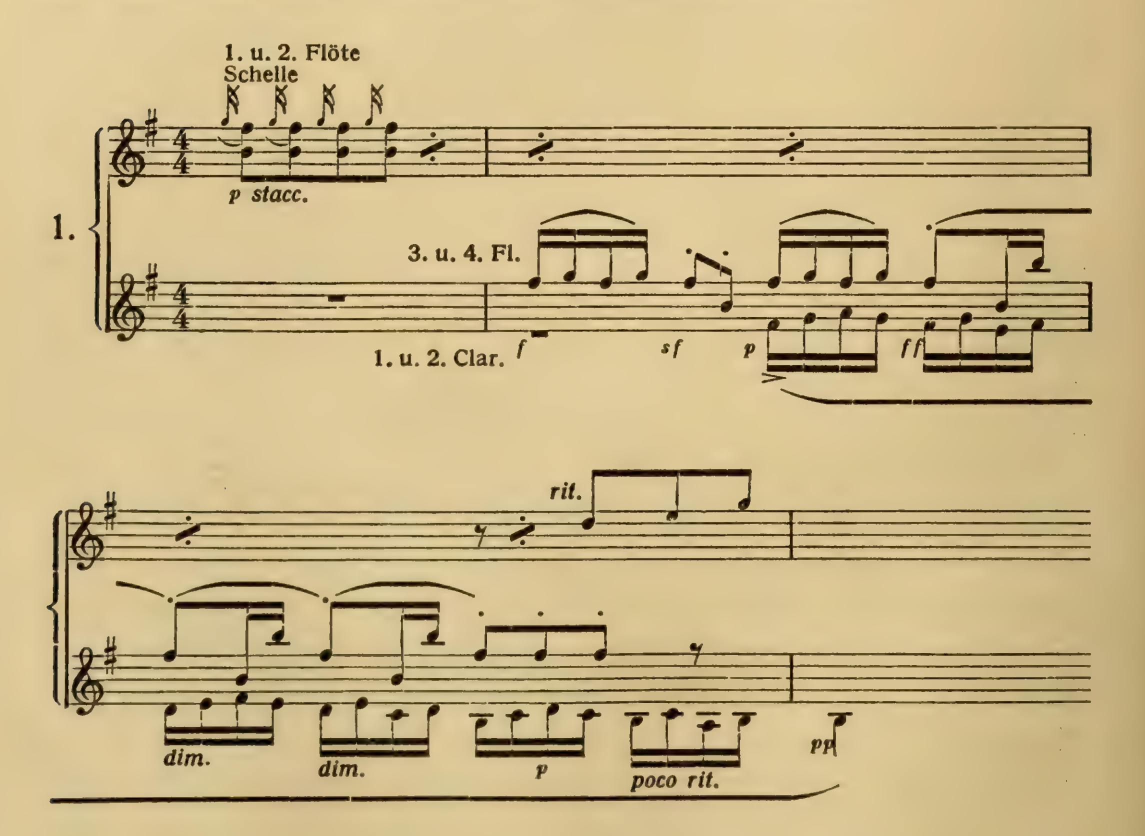
Das Lied vom himmlischen Leben . . .

Hier spricht einer, der die Liebe erkannt hat, die im Schlußsatz der „Dritten“ ihr Geheimnis erzählte; einer, der sich und seine innere Welt gefunden hat und es nun vermag, auf die äußere zu verzichten. In inniger und ruhevoller Heiterkeit lebt er sein himmlisches Leben: in der vom Alltag unbefleckten, verklärten Gelassenheit des innerlich Befreiten, weltflüchtig gewordenen, der still lächelnd horcht, wenn der Tod seine Strohfiedel streicht, weil die dunkle Mahnung längst alle Schrecken für den verloren hat, der in froher Milde und tiefer Ruhe sein Lebenslied zu singen vermag; — aber eines ohne Lockung und ohne Groll und eines, dessen Töne nichts mehr mit der Kirchweih des Marktes und dem Drohen des Jenseits zu schaffen haben. Weil sein Diesseits schon eines ist, das die „himmlischen Freuden“ genießt und in überirdischer Ausgelassenheit ihrer Engelsmusik lauscht; und „keine Musik ist ja nicht auf Erden, die unserer verglichen kann werden“.
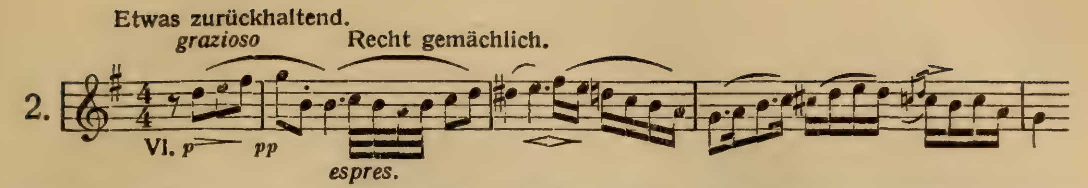
„Ein wunderlich-reizendes Märchen, ein Wolkenkukuksheim des Romantikers, seinen selig-heitersten, ergötzlichsten und dabei rührendsten Traum“ hat Bruno Walter diese Vierte Symphonie genannt. Wie ein freimaurerischer Gruß an Bruder Mozart berührt dieses Werk in seiner holdseligen Narretei und seinem ganz unvernünftigen Frohsinn, seinen vorbeihuschenden Schaudern, seiner unirdischen, befreiten Seligkeit; so fern von allem Lärm und aller Hast der Straße, von aller Schwüle und Gier ist das Wesen dieser Klänge, die von Einem in beschaulicher Verklärtheit still vor sich hingesungen zu werden scheinen, der in beglückter Abgeschiedenheit aus dem überwundenen eigenen Leid das reine, ruhige Freudigsein und die kindliche Einfalt des weise Gewordenen errungen hat. Ein Einsamer spricht hier, vor dem die Welt keine Geheimnisse mehr zu haben scheint; dem nichts mehr stumm bleibt, dem jedes Wesen und jedes Ding seine Geschichte anvertraut. „Kein weltlich Getümmel“ mehr; nur mehr die leise Musik des Lebens wird in diesem lieblichen symphonischen Gedicht laut, das in seiner

Viersätzigkeit, seiner formalen Regelmäßigkeit und dem zarten Reiz seines ganz sonderlichen Legendenhumors vielleicht das bestrickendste und sicher das am wenigsten aggressive der Mahlerschen Werke ist. Auch in seinem verhältnismäßig kleinen Instrumentalaufwand; nur das Schlagzeug ist wieder ein kleines Orchester für sich: Pauken, große Trommel, Triangel, Schelle, Glockenspiel, Becken, Tamtam, Harfe — weil die Engel im Himmel offenbar im Geigen und Blasen bei „Cäcilia und ihren Verwandten", den „trefflichen Hofmusikanten" noch nicht genügende Lektionen genommen haben und doch bei dem schönen Lärm trommelnd und triangelschlagend mittun wollen . . .
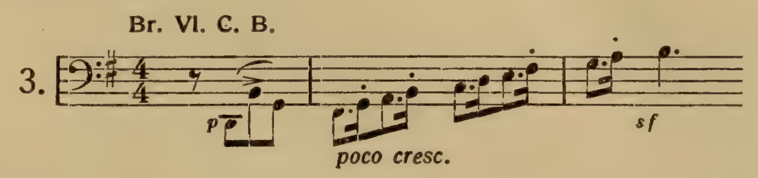
Böcklinstimmungen. Auf schellenbehangenem Einhorn, fast wie bei Tom dem Reimer, reitet das Märchen heran:



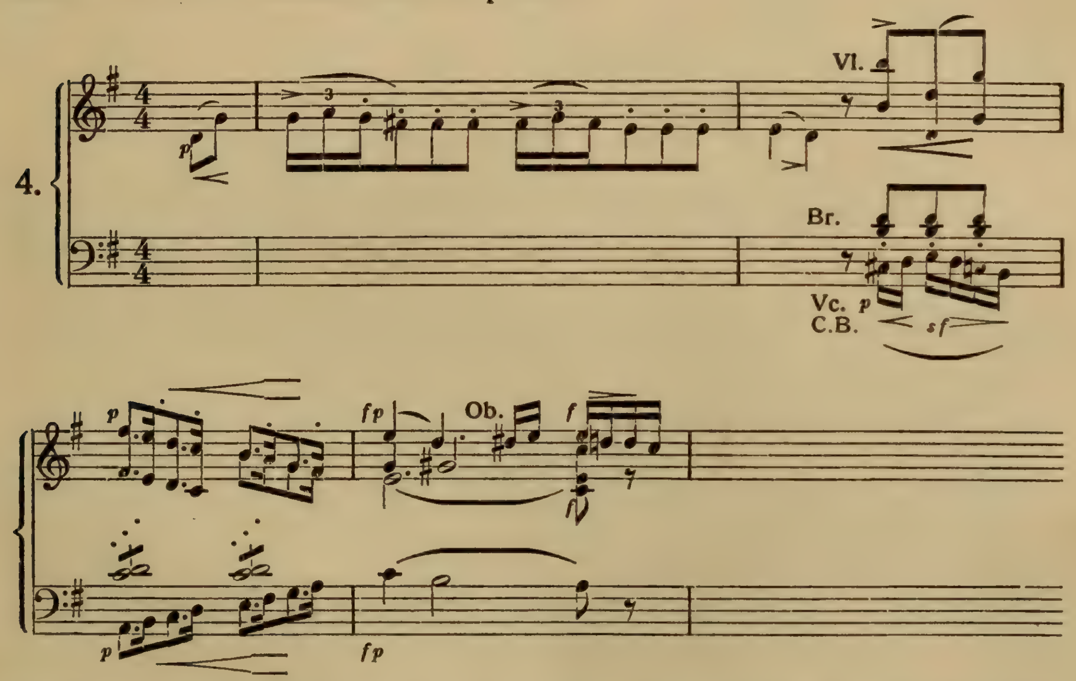
Altväterisch schalkhaft, in anmutigster Laune erzählt das von dieser Dreitaktgruppe eingeführte Hauptthema
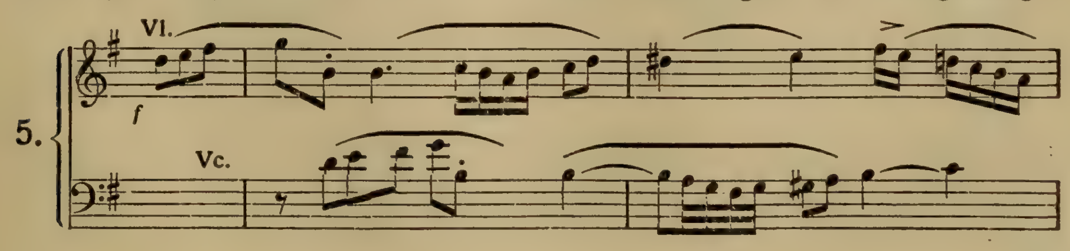


von traulichster, sturmlosester Heiterkeit; gleich lächelnder Antwort dieses aufsteigende Teilmotiv

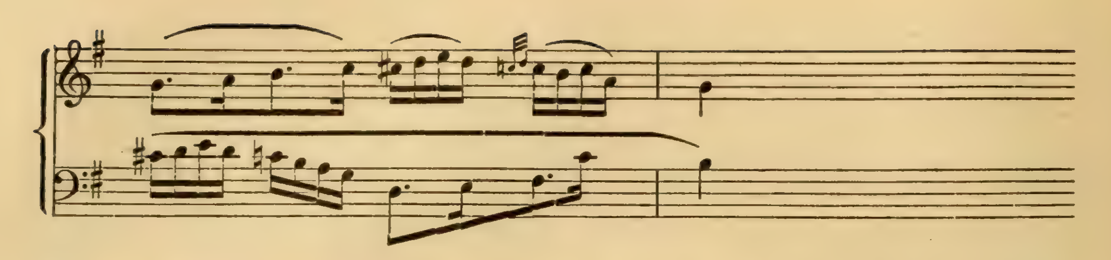


ein neckisches schon vorher an das frühere angeschlossenes neues Motiv und die umkehrende riposte:
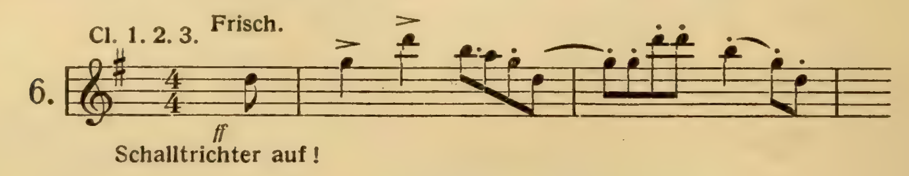


aber gleich gehen sie Hand in Hand und singen im Zwiegesang:

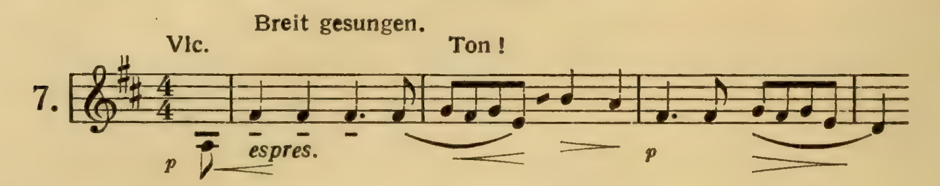




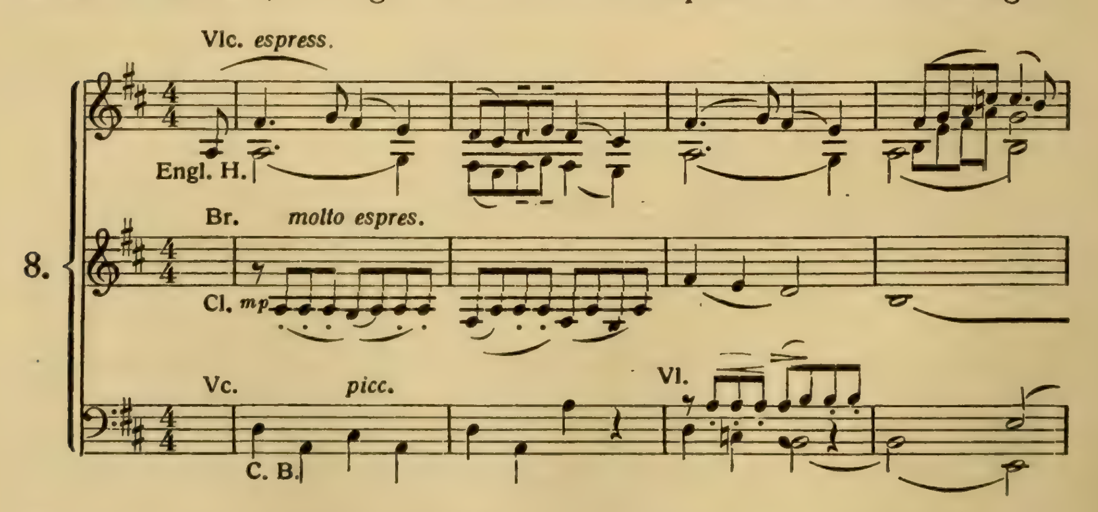
Munter hervorspringend ein helles, keck alla marcia losgehendes, späterhin zu leuchtendem Gelächter gewandeltes Motiv
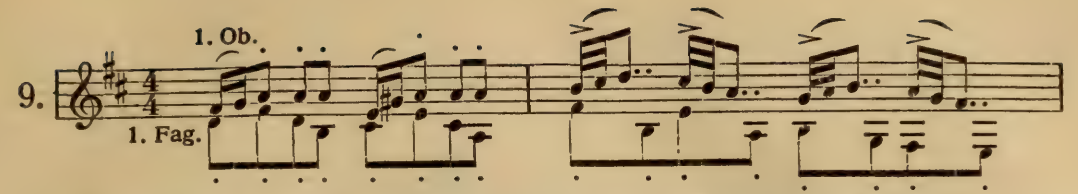


das nach 6 Takten in der Dominante landet und abbricht; das herzlich schlichte, friedensvolle Gesangsthema



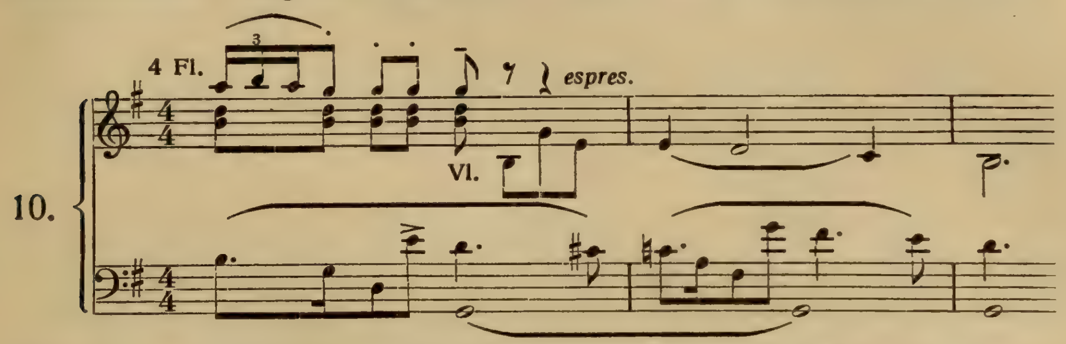
und sein breites, wohlig und warm sich hinspinnendes Weiterklingen:



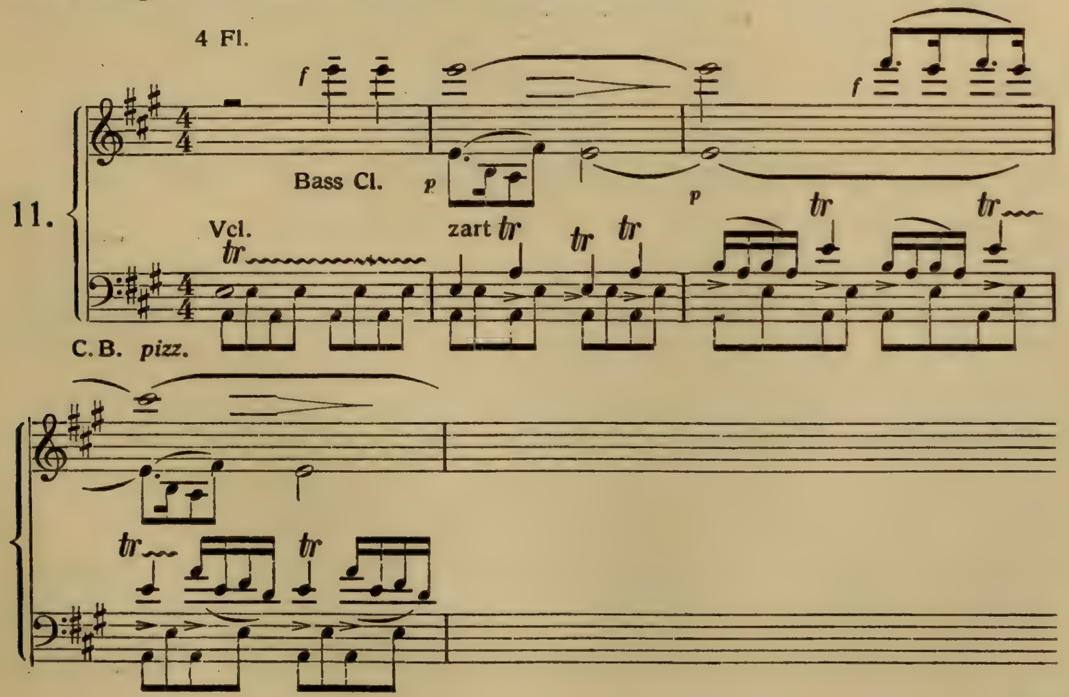
Das launische Zwischenmotiv 4 in der Umkehrung tritt in tänzelndem Heranschleichen als Schlußwendung auf:



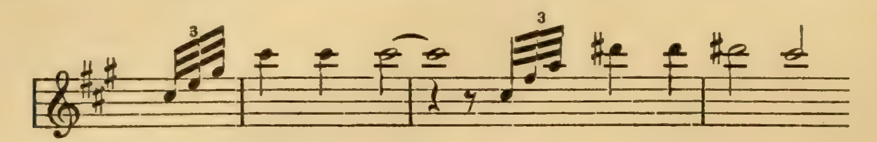
— und damit ist das Themenmaterial des Satzes aufgestellt; kurz, dezidiert, gleichsam als hieße es: nun sind wir da, jetzt kann es losgehen. Es geht auch los; die Durchführung schlingt erst den thematischen Reigen, modifiziert, variiert, wirft neue Motive hinein,



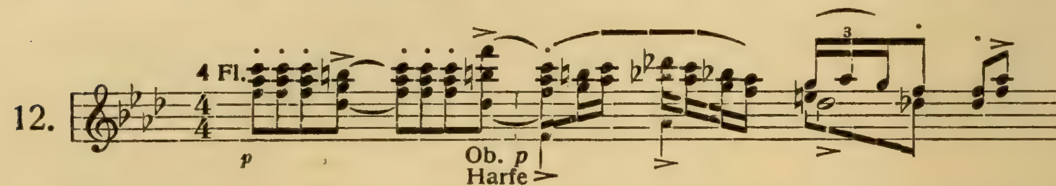
läßt dieses neue Motiv in heiterer Verklärtheit einen späteren Moment vorzaubern — den süßen, in der einsiedlerischen Musizierseligkeit des Adagio auffunkelnden Paradiesestraum:



— eine sonnige Waldstimmung; leise spielt der Wind im Rohr, tönt der grelle Ruf eines fremdartigen Zaubervogels in der C-Klarinette,
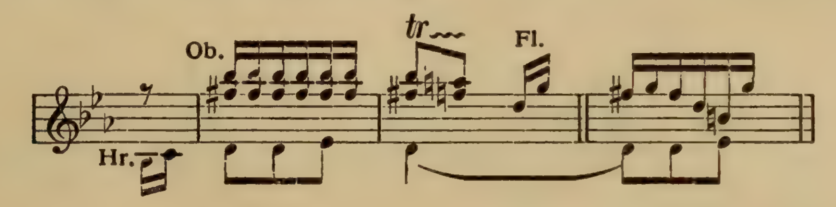


flüstern klare Wässerlein in den eilenden Geigenfiguren; in eine hüpfende Variante des Hauptthemas tritt dieses selbst, verschmilzt mit dem ersten Teilmotiv (3), läßt sich von gassenjungenhaft spottenden, grimassierenden Klarinetten, Oboen und Flöten wie von einem Waldkobold an der Nase herumführen. Allerlei bocksfüßiges Gesindel scheint die Stille stören zu wollen; jetzt gesellen sich gar die Frechheiten der Es-Klarinette hinzu, scheuchen mit ihren scharf näselnden, signalartigen Fanfaren aus der friedensvollen Ruhe dieses tönenden „Schweigens im Walde“ auf, verleiten die lieblich leisen, ernst-anmutigen Motive zu lose hüpfendem Mutwillen

12. 

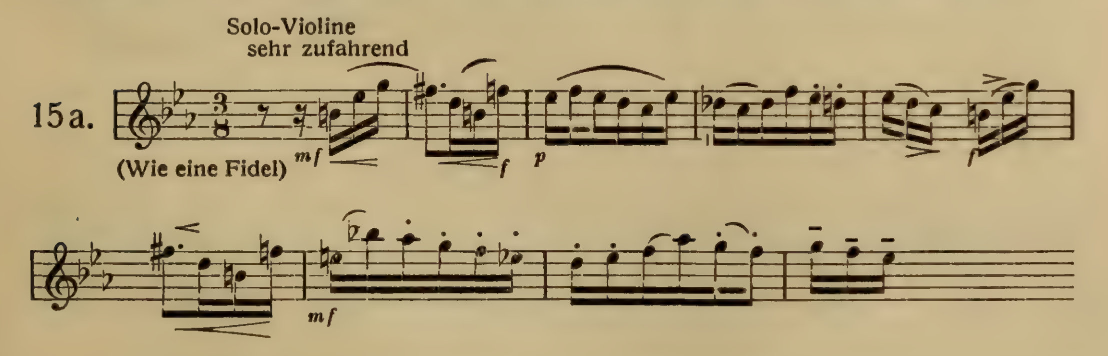
und schlingen all diese heiter versonnenen Wesen in ihren Reigen. Ein Schatten scheint über das Bild zu fallen, flüchtig vorüberziehend, gleich einer bangen Ahnung in einer lichten Stunde . . . Ein krauser, fremdartig reizvoller Humor, Gottfried Keller in Tönen. Zum Auflachen entzückend die Reprise. Das Marschthema (6) ist eben vorbeistolziert, in fließenden Geigen- und Holzfigurationen blitzen Themenverwandlungen aller Art, die Schellenlaute nähern sich, das tänzelnde Motiv (12) geht weiter; in die letzten Takte dieser Durchführung lugt vorwitzig die Oboe und Klarinette wie ein Kopf hinter Büschen hervor, der Beginn des Hauptthemas (2) hält verwundert auf dem h ein, will sich aber nicht einschüchtern lassen und setzt nach $1^1/_2$ Takten vorsichtig fort, um wieder (diesmal auf dem c) stehen zu bleiben; die Klarinette faßt Mut und führt es dann (mit der zweiten Hälfte des dritten Taktes) weiter, vom Fagott

echogleich ausgelacht. Fermate. Und jetzt erst schließt sich, behaglich abrundend, der letzte Takt an und das Thema fließt gleich weiter. Zum Verlieben . . . Ganz knappe, abgekürzte Reprise. Ein Ausklingen im Zwiegesang des Hauptmotivs mit dem aufleuchtenden Paradiesesthema (11) und in rascher, lustiger Wendung, ein wenig archaisierend und sehr unbekümmert, gleichsam mit einem lachenden „Ach was!“ abbrechend.

Böcklinstimmungen. Das Selbstporträt mit dem geigenden Tod. Freund Hein spielt zum Tanz auf. Verschiedene Gefühle werden wach. Das Horn bleibt in ruhiger Gelassenheit, hält sein stetiges Motiv fest; die Oboe fürchtet sich ein wenig und die Flöte hat Ahnungen des Kommenden:

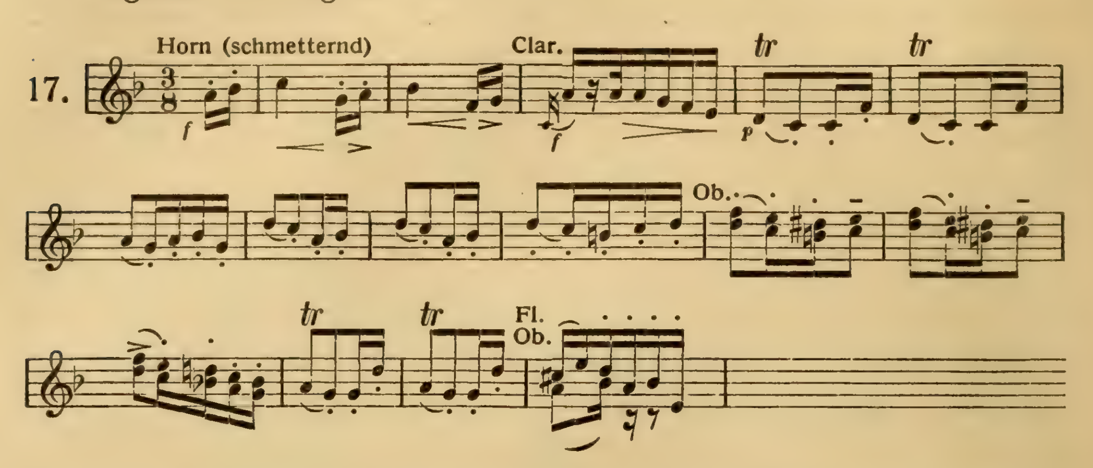


Und behält recht: scharf, grell und gespenstig lädt die Strohfidel des Sensenmannes zum Reigen (meisterhaft ist der unheimliche Klang durch eine um einen Ton hinaufgestimmte Sologeige erreicht):
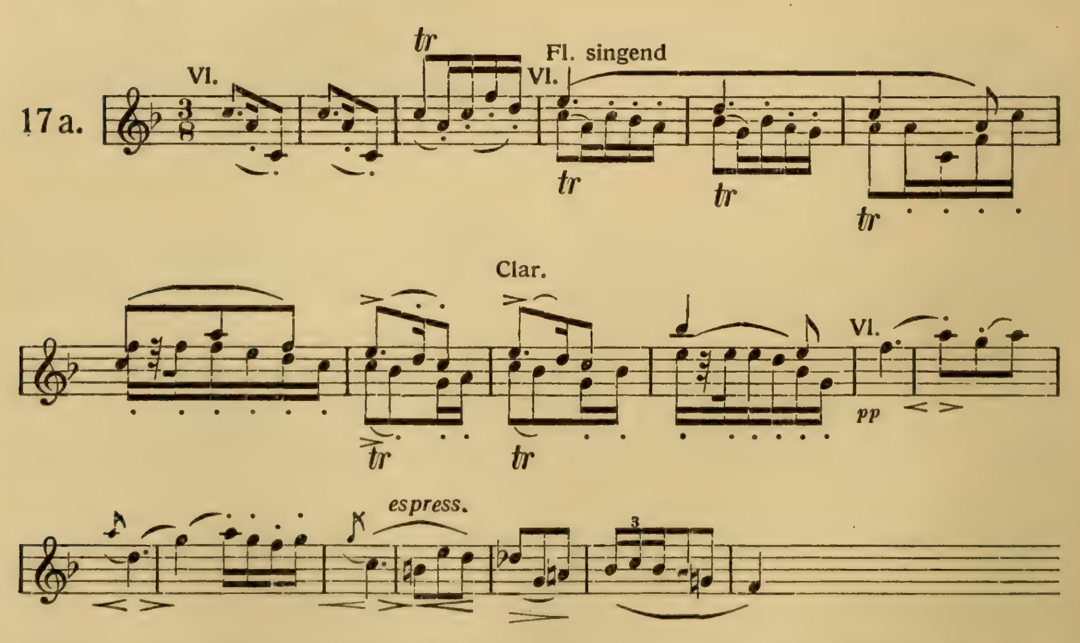


Aber allmählich verliert sich das Bangen vor dem unheimlichen Spielmann; der Tanz wird freundlicher, fast wie ein Ländler, und bald scheint überhaupt alles vergessen zu haben, wer die Geige streicht; ausgelassen melden sich die irdischen Musikanten und lassen zierlich handfeste Bauernweisen anstimmen; das Horn kehrt sein beschauliches Einleitungsmotiv zu haranguierender Lebendig-

keit, die Klarinette feuert an, bald fallen Oboen und Flöten in wiegender Lustigkeit ein:
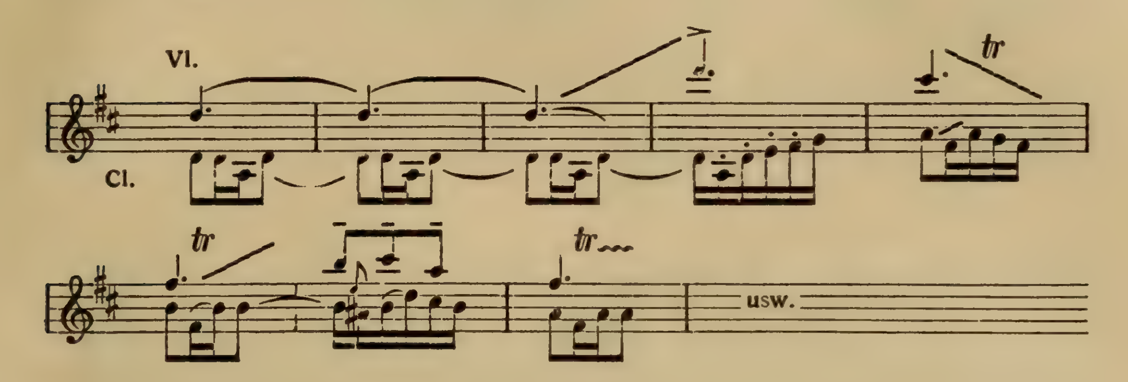


Ja sogar ländliches Liebeswerben wird ohne Scheu vor dem seltsamen Vorgeiger laut (Trio): scheint, dem Juchzer des 9. und 10. Taktes nach zu schließen, rasche Erhörung zu finden und klingt in ein zartes Abendlied aus:
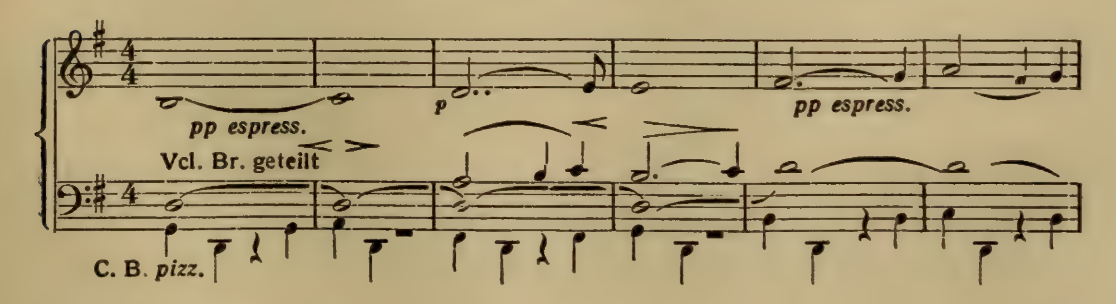


Jetzt erst Reprise mit Durchführung, nochmalige Wiederholung des Trios in eindrucksvoller melodischer Variation, aber von da ab ganz ins Geisterhafte gerückt; die Stimmung wird immer geheimnis-
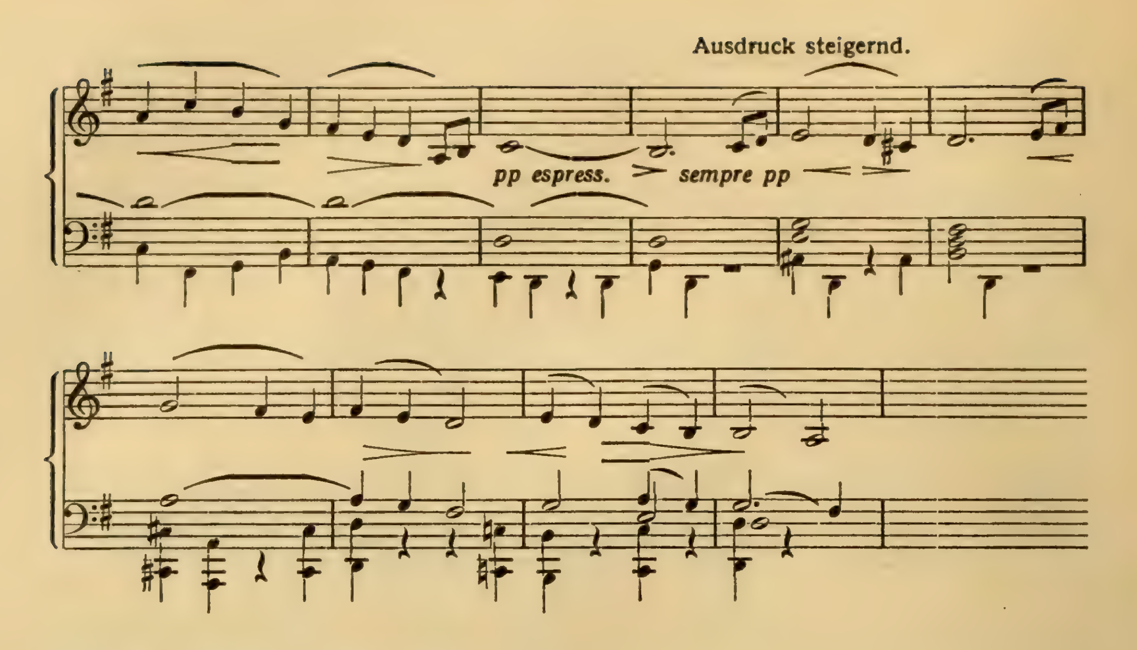
voller und ruhiger. Koda. Die Strohfidel schweigt; ein liebliches Bild steigt auf: zu Harfen, pizzikierten tiefen Streichern und einer langgezogenen Weise der Geigen haben die Klarinetten (vielleicht, was bei Mahler oft vorkommt, ganz unbewußt!) eine antizipierende Variation des allerletzten Motivs der Symphonie (das Orchestervorspiel zu dem Abschluß „Kein Musik ist ja nicht auf Erden") — auch hier eine Ahnung des lieblichen Himmelreiches, zu dem der Lebensreigen und Todesreigen führen soll:
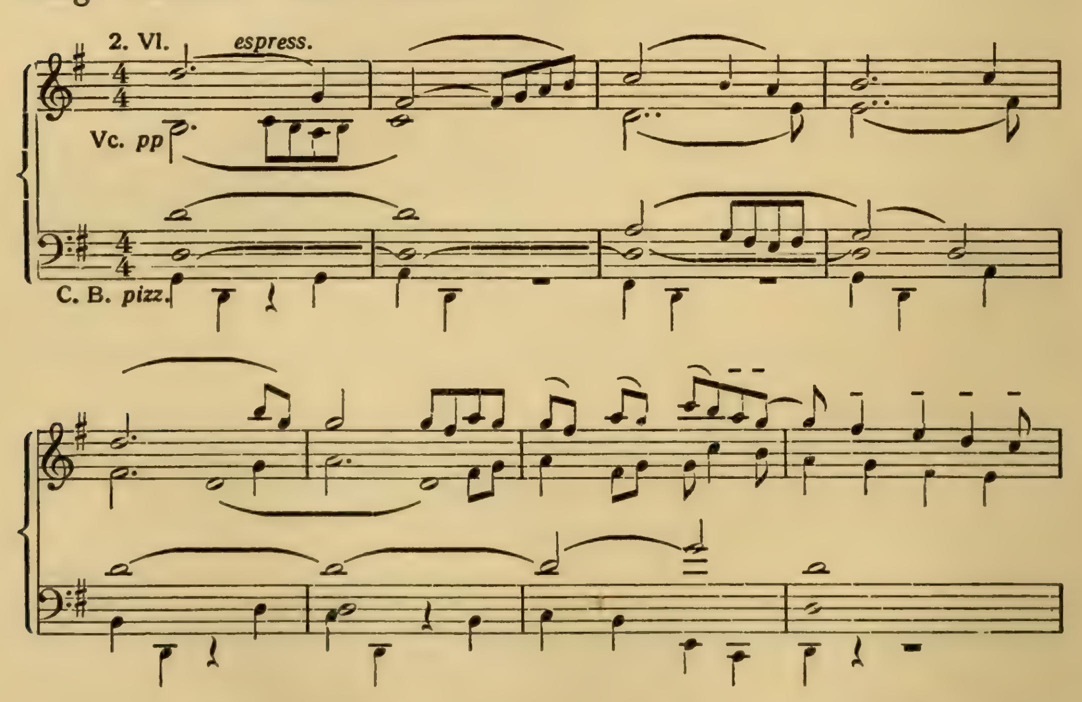


gleich aber kehrt wieder alles zum Irdischen zurück. Doch jäh verblaßt alles; die Themen reißen ab, werden fahl und körperlos, nur der Fiedelton des bleichen Spielmanns mit den hohlen Augen und den irr lächelnden schmalen Lippen fährt immer wieder in wilder Energie zu. Bis sich alle Reigentöne spukhaft verloren haben und im Verglimmen des Anfangsmotivs alles schattenhaft geisternd und unheimlich verklingt.

Böcklinstimmungen. Einsiedel spielt vor dem Bild der Jungfrau und zum Fenster lauschen neugierig aufgestützte Engelsbuben der Musik, die in entrückter Innigkeit leise verklärt erklingt:



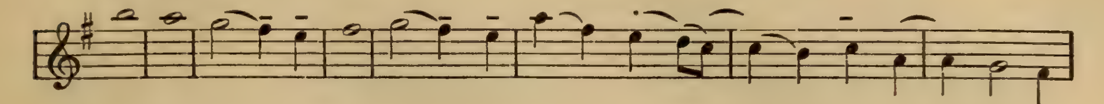


Selige Stimmen treten hinzu:



nur in der Tiefe bleibt alles beständig in dem obstinaten Pizzikato der gleich leisen Glocken klingenden Kontrabässe. Ein Schwelgen und Strömen dieser ganz verinnerlichten, inbrünstigen Heiterkeit

— die vielleicht das innigste ist, was Mahler zu Tönen werden ließ; ein Abgesang, unsäglich friedensvoll und andächtig:



ein neues, schmerzlich inbrünstiges Gebet:

19.

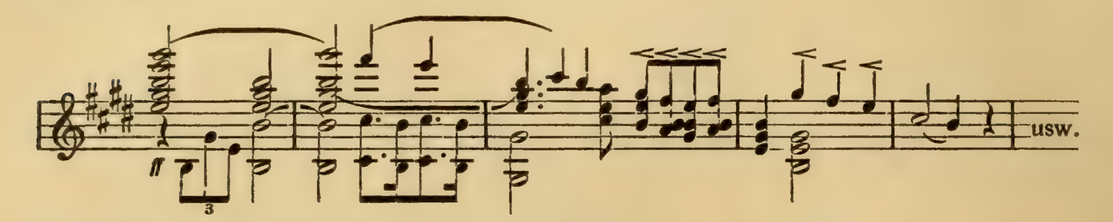
Ob.
Horn Fag.

Vl. Singend
pp
Vl.
Vc. Br.
Fag.

Hr.
Ob.
Clar.

das auf dem gleichen Grunde ruht, wie die erste, still freudige Weise (das Motiv der Bässe ist hier verkleinert) und dessen zweiter Teil späterhin zu einem leuchtenden, ekstatisch leidensvollen Jubel gesteigert wird. Zu diesem Gipfel führen Variationen; der Einsame, dem hier Musik zur Seelenergießung und zum Gottesdienst wird,

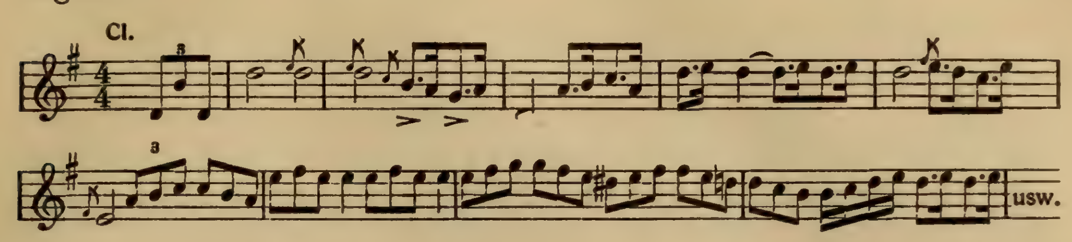
kann sich nicht genug tun im Hinbreiten seiner inneren Fülle; jeder einzelne Teil kehrt verändert wieder, lebhaft bewegt, jedesmal stürmisch gesteigert und wieder abbrechend, immer wieder den rechten Ausdruck seines jäh überfließenden Inneren suchend — bis das Wunder eintritt: ein glanzvolles Aufrauschen, glitzernd wogende Streicher, strahlende Bläser, flimmernde Harfen, die glockenläutenden Bässe des Beginns, das Hauptthema des Schlußsatzes; das Himmelstor ist aufgesprungen:



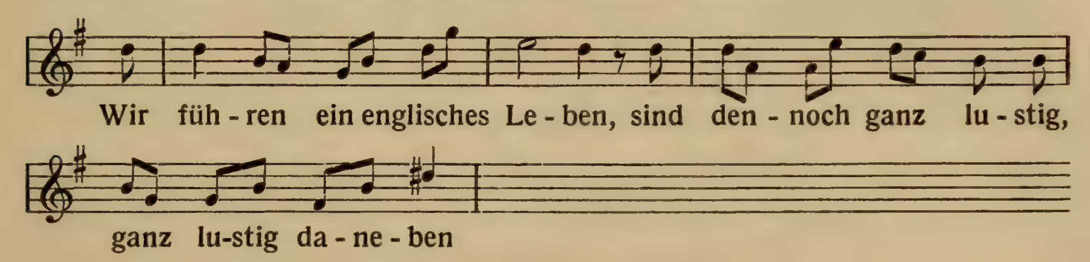
— das Paradies, das in den früheren Sätzen in flüchtig aufsteigender Vision sichtbar ward, hat sich erschlossen. Und eine Kinderstimme verkündet „das himmlische Leben“.

Eine kaum noch dagewesene Kühnheit, an die Stelle des Schlußsatzes eines großen symphonischen Werkes ein einfaches Lied zu setzen. Wer es nachahmen wird, muß schmählich Schiffbruch leiden; derartige Wagnisse werden auch dem Genie nur einmal von einer schenkenden Stunde gewährt. Dieses holde, verträumte, unirdisch heitere Werk konnte gar nicht anders schließen; das schmetternde Fresko eines Finales hätte die zarten Gebilde der früheren Sätze erdrückt, — ein solch schimmerndes Pastell, eine so einfältig süße Legende war der einzig mögliche Ausklang. Nur daß es billig ist, das hinterher zu sagen; in Wahrheit ist es ein Fund und einer, wie er nur der tiefen Kindlichkeit und Gläubigkeit Mahlers glücken konnte; und ist dazu von einer andächtigen Reinheit, einem altertümlichen Frohsinn der Musik, dem man es ohne weiteres glaubt, im Himmel müßt' es so sein. Wie absichtslos, wie schubertfroh und mahlerfromm fließen diese Töne, die ein Himmelreich schildern, das freilich ein etwas materielles, ja fast „verfressenes“ ist und eine verdächtige Ähnlichkeit mit dem Schlaraffenland hat. Nur daß dort doch nicht unter so licht verschwebenden Klängen geschmaust wird,

wie diese unendlich traulichen und lieblichen, mit denen der Satz beginnt:
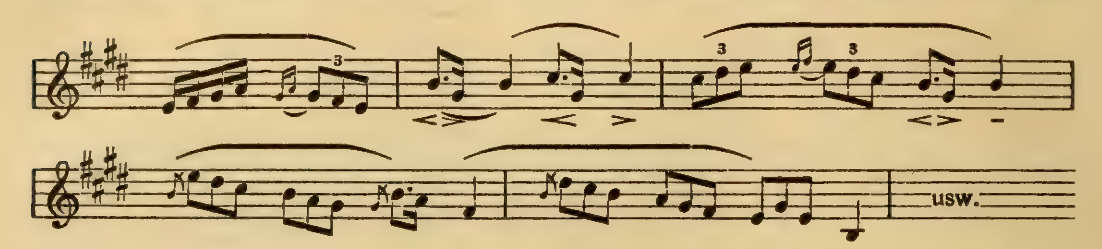


wie das zweite, liebe und frohe Gesangsthema:



— und dazu diese wundervoll kindische, im Essen und Trinken die höchste Seligkeit findende Daseinsvorstellung! „Sankt Peter im Himmel sieht zu" mit dem gleichen Motiv, mit dem in der „Dritten" gebeichtet worden ist, „ich hab übertreten die zehn Gebot". Hat Sankt Peter ein bißchen gesündigt, bekommt er nichts zu naschen und ist er deshalb so nachdenklich? Man kommt nicht dazu, es zu ergründen, denn er muß Pförtnerdienste tun; die Schelle des Beginns klingt in ihren Märchentönen, — die Gestalten von früher begehren Einlaß, der Anfang des ersten Satzes in seiner irdischen Munterkeit mischt sich keck und ausgelassen in die himmlische — aber alle werden aufgenommen, die Motive gehen in den neuen unter, tummeln sich im himmlischen Garten, in dem „gut Spargel, Fisolen und was wir nur wollen, ganze Schüsseln voll sind uns bereit". Ergötzlich, wie eifrig die Singstimme weiter berichtet (wieder zum Anfangsmotiv, zu den eilenden Figuren des 1. Satzes), wie Rehbock und Hasen herbeilaufen, wenn man sie verspeisen will und wie alle Fische mit Freuden dazu angeschwommen kommen. Lebhaft läutet das Schellenthema des Beginns zu all diesen leckeren Träumen, man meint, Sankt Peter seine Pantoffeln verlieren zu sehen und in den

mit dem Bogenholz geschlagenen Streichern hört man ordentlich den Herd knistern — da macht „zart und geheimnisvoll“ ein Tönen voll lieblicher verhaltener Schwärmerei alles andere verstummen: die himmlische Musik spielt zur Tafel auf, aber freilich so überirdisch stillvergnügt und anmutreich, daß wohl keiner mehr an seinen Braten denkt und hingegeben der in seligster Stunde erlauschten Weise horcht (die schon in der Koda des Scherzos angedeutet war):



Und wenn die liebe Stimme fortfährt, den ganzen himmlischen Hofstaat zu präsentieren:

„Kein Musik ist ja nicht auf Erden
Die unsrer verglichen kann werden,
Elftausend Jungfrauen
zu tanzen sich trauen!
Sankt Ursula selbst dazu lacht!“

so ist das in seinem Erklingen so köstlich rein aus lächelnder Güte und wahrhafter Unschuld eines innig in seine Träume versenkten Gemüts geflossen, daß man die in wundersam überirdisch verhauchenden Tönen ausklingenden Worte

„Die englischen Stimmen
Ermuntern die Sinnen,
Daß alles für Freuden erwacht“

am liebsten über die Pforte dieses beglückenden symphonischen Baus schreiben möchte. Der Meister dieses Werks hat den von einem anderen Großen so schmerzlich gesuchten „Weg zurück ins Kinderland“ gefunden. In anderen Schöpfungen mag er mit gewaltigeren Zungen sprechen, erschütterndere Erlebnisse bereiten und man wird ihm in Ergriffenheit danken. Hier aber ist man ihm nah und hat ihn lieb.

DIE ZWEITE TRILOGIE

Die Fünfte, Sechste und Siebente Symphonie

Eine eng zusammengehörige Gruppe, in ihren stilistischen Gemeinsamkeiten, ihren engen inneren Beziehungen untereinander, die das eine Werk zur notwendigen Konsequenz des anderen machen, ihrem geflissentlichen Betonen der „absoluten" Musik und des symphonischen Baus; und deshalb auch in der Darstellung gar nicht von einander zu trennen.

Mit der „Fünften" setzt ein neuer symphonischer Stil Mahlers ein: man fühlt das Erlebnis Bach, das in sein Leben getreten ist; aus der Orchestrophonie der früheren Werke wird eine ganz merkwürdige Polyphonie und Polyrhythmik. Mahler hat in den ersten vier Symphonien seine Themen mit all ihren Nebengruppen in breiter Aufzählung eines zeitlichen Nacheinander aufgestellt und hat sie in räumlichem Nebeneinander entwickelt; jetzt bringt er seine Themen in zeitlichem Nebeneinander und räumlichem Übereinander. Er wartet nicht ab, bis ein Motiv sich ganz ausgesagt hat, dann das nächste drankommt und schließlich das Ganze in die Mühle der Durchführung geschüttet wird; noch während ein Thema erklingt, schieben sich erst später melodisch anschließende Motive vorlaut antizipierend gleich in das Thema hinein und erklären, daß sie auch kontrapunktische und nicht nur melodische Daseinsberechtigung haben. Die Hauptthemengruppen der „Sechsten" und „Achten" bringen diese Art, die während der ganzen Entwicklung des Werks festgehalten wird, am anschaulichsten zur Geltung. Um es mit einem vielleicht nicht allzu glücklichen, aber drastischen Vergleich zu veranschaulichen: diese Themen kommen so daher, wie eine Karosse, in der die Teilnehmer eines Festzugs mit all ihren Insignien eintreffen; dann erst, hintereinander aussteigend, formieren sie sich zum Zug und schreiten in ihrer endgültigen Gruppierung hin. Dieses Verfahren, für gesteigerte Durchführungen sehr glücklich, weil das Motivenmaterial in zweifacher Dimension aufgeschichtet wird, ergänzt Mahler durch sein früheres,

dem Eintritt des Hauptthemas eine ganze Motivengruppe voranzuschicken, aus der dann gleichfalls wichtiger und deshalb von vorneherein so sichtbar exponierter Stoff für die symphonische Durchbildung geholt wird. In der „Fünften" weitet sich diese Gruppe zu einem ganzen Satz, der dem eigentlichen Allegrohauptteil voranschreitet; in der „Sechsten" wird sie zu wenigen Takten, einer Art „Aufforderung zum Marsch" komprimiert; in der „Siebenten" ist gerade diese Einleitung die mächtigste Eingebung des ganzen Werks, dieser enorme Brunstschrei der Natur, ein Thema von einer Gewalt, wie man es gar nicht „erfinden", wie es einem nur vom Himmel herunter in den Schoß fallen kann.

Noch eines haben, neben ihren autobiographischen Zusammenhängen, diese drei Werke gemeinsam, die ihresteils wieder eine symphonische Trilogie bilden könnten: sie greifen auf die Vier-, höchstens Fünfteiligkeit der „normalen" Symphonie zurück. Daß trotzdem in jeder von ihnen abnormales genug ist — von den substanziellen Genialitäten ganz abgesehen — wird bei Mahler nicht Wunder nehmen. Daß in der „Fünften" erst der zweite Satz der eigentliche „erste" ist, daß das Scherzo die Ausdehnung einer ganzen Haydnsymphonie hat, daß an der Stelle des Adagio ein Adagietto steht, das in ganz leiser, heller, nur ganz zart vom Leid geränderten Versonnenheit hinklingt, aber plötzlich im Finale die Röcke schürzt und vergnügt zu tanzen beginnt; daß der Schlußsatz der „Sechsten" eine Symphonie für sich ist, so umfangreich wie die ersten drei Sätze zusammengenommen und schon keine symphonische Musik mehr, sicher kein „Finale" wie man es gewohnt ist, sondern ein furchtbares Weltendrama, sind ein paar solcher Mahlerschen „Abnormitäten" — aber derart naturgewachsene, unausgeklügelte, in unabweislicher Notwendigkeit gewordene, daß man nicht nur den elementaren Zwang fühlt, mit dem sie zur Erscheinung wurden, sondern den Eindruck hat, als hätten sich diese Gebilde und ihr Werden gebieterisch und überraschend bei ihrem Schöpfer durchgesetzt, der niemals darauf aus war, durch das Niedagewesene zu verblüffen, aber der, auch wenn er sich's anders zurechtgelegt hatte,

seine Eingebung gewähren lassen mußte. Denn der Mensch denkt und die Musik lenkt . . .

Zwischen dem ersten Satz der „Zweiten“ und dem der „Fünften“, zwischen deren zweiten Satz und dem letzten der „Ersten“ sind innige Beziehungen. Der rasende Tumult im Schlußsatz der ersten Symphonie und die zerklüftete Wildheit des a-moll-Satzes der „Fünften“ (in der man ebenso wie in der „Siebenten“ keine beherrschende Tonart feststellen kann) sind ähnlichen Stimmungen entwachsen; aber sie führen zu durchaus Verschiedenem; ebenso wie die beiden Trauermusiken, mit denen die zweite und fünfte Symphonie einsetzen: denn während in dem Erstlingswerk Tod und Vernichtung siegt, im zweiten die Schauer des Jenseits herüberwehen, wird in der „Fünften“ Freund Hein überwunden von Einem, der sich längst schon gelassen kameradschaftlich zu ihm gestellt und sich das himmlische Leben der „Vierten“ erobert hat. Das Werk, das ihr folgt, ist das Lied vom irdischen Leben; aber anders, als Mahler es in dem Wunderhornlied gestaltet hat, das diesen Namen trägt und in dem in einem schauerlichen Miniaturbild gezeigt wird, wie alles kommt, was nottut, aber zu spät kommt — in seiner angstvollen Bewegtheit, seinem zitternden Flügelschlagen und der grausigen Geschäftigkeit, mit der hier im Orchester die Lebensmühle mahlt, ein Stück von einer Genialität des Wurfs, wie ihn nur einer trifft, der im „Mittelpunkt der Musik“ sitzt. Anders in dieser fünften Symphonie; die wehevolle Totenklage wird brausend vom Ruf des Lebens übertönt und mit straffen Zügeln sprengt das Gespann der stolzen Quadriga mitten ins strotzende Dasein hinein. Eine Predigt schäumender Lebenslust und Lebensüberlegenheit; ein mit ausgebreiteten Armen empfangenes Genießen ohne Vergeuden, eine jauchzende Vermählung mit dem Diesseits, in freudiger Weisheit, die ihre Kraft beherrscht und bewahrt. Hier spricht einer, der zum Meister geworden ist und in Leben und Musik das Steuer nicht mehr der sicheren Hand entgleiten läßt. Das Scherzo und besonders das Rondo-Finale dieser „Fünften“ sind klingender „Wille zum Leben“ und „Wille zur Macht“; und sind — für alle Magister der Musik ganz nebenbei gesagt — ein Meisterwurf unerhörter Art in ihrer

überlegenen Kontrapunktik und ihrem mit den unglaublichsten Problemen der Polyphonie gelassen spielenden Übermut.

Dann das ungeheure, tragische Zwischenspiel der „Sechsten"; ein Traum voll brandender Verzweiflung, finster, in Grimm und Not um sich schlagend, in wütendem Kampfe gegen Dämonen, die in wilden Hammerstreichen ganze Welten zusammenschmettern. Das Lied von der Einsamkeit; die stillste Stunde beginnt zu tönen. Tiefste Nacht; nur hin und wieder der matte Wiederschein eines fernen Schimmers von fremden Ufern herüber, der Klang stiller Herdenglocken, der als letzter menschlicher Laut aus dem Tal zu den vereisten Höhen hinauftönt und von nicht mehr zu erreichendem Frieden erzählt. In den Zwischensätzen gebändigte Ruhe in arkadischem Ernst, Weltflucht auf eine geträumte Insel der Sehnsucht; und ein grotesk gespenstiger Humor in dem Puppenspiel des Scherzos, in dem sie ein großes Welttheater aufführen, bis der Tod die Puppen köpft und sein breites Schwert gegen den Spieler richtet. Und dann die grandiose Tragödie des Finales, ein Orkan wetternder Schicksalsgewalten gegeneinander; die feurigen Reiter der Offenbarung Johannis stürmen hin, ein grauenvolles Zerstören alles Blühenden; den weinenden und hoffenden Sehnsuchtsstimmen zum Trotz, die erbarmungslos erstickt werden, bis alles zu Eis zu erstarren scheint und das Schweigen der Vernichtung erschütternd herabsinkt.

Aus dem tragischen Pathos dieser apokalyptischen Vision führt die Nachtwanderung der „Siebenten"; aber eine Wanderung über Höhen, zu denen kaum mehr ein Ton des Tals hinaufdringt. Auch hier zuerst ein Ringen mit düsteren Mächten, wie zu Beginn der „Zweiten" und „Sechsten"; dann aber zwei Nachtmusiken: die eine geisternd, die „Revelge" einer spukhaften Scharwache, durch stille, giebelige Gassen einer alten Stadt hallend; die zweite lieblich ständchenhaft, voll rauschender Brunnenstimmen, lispelnden Lindengeflüsters, ferner Lieder und viel Verliebtheit, der ein guter alter lieber Gott lächelnd zuzusehen scheint. Dazwischen ein schattenhaftes Scherzo: Pippa tanzt — ringsum Eis und Schnee und der deutsche Michel Hellriegel sieht staunend zu und wundert sich über die gläserne Anmut dieses Hinschwebens und über die seltsamen Zauberdinge in der Hütte des

alten Wann — huschende Töne voll verglimmender Sehnsucht und funkelnder Schönheit. Dann aber das leuchtende, jubelnde, lachende, in Jauchzern rufende, ja manchmal gar in taumelnder Jahrmarktslustigkeit und Dudelsackfidelität hinspringende Finale; „was kost' die Welt?“, frägt diese Musik (nach Mahlers übermütigem Wort) und führt aus Traumspuk und Traumsehnsucht mitten in die strahlende Morgensonne, — in die Sonne, unter deren zeugendem Licht auch Faust ein Genesener wird, — wieder ins Leben hinein, als Gestählten, Siegreichen und Unverwundbaren.

Hat man es eigentlich bemerkt, welch unverbesserlicher Optimist dieser Mahler ist? Daß alle seine Symphonien „gut ausgehen“? Daß die ersten drei zumindest mit Trost und Verheißung enden, obgleich sie alle bis in den schwärzesten Abgrund der Verzweiflung hinabgestiegen waren; daß die Vierte geradenwegs zum lieben Gott führt und in seine Himmelshäuslichkeit, und daß fortan jeder Schlußsatz eine Selbstbekränzung bedeutet: einen Sturmlauf ins aufschäumende Leben in der fünften und siebenten Symphonie, einen großen Liebesruf in der achten, und selbst im Lied von der Erde und in der neunten, in aller herzzerreißenden Abschiedswehmut doch ein so verklärtes, friedenvolles, kaum mit einem letzten zurückgewandten Blick zögerndes Entschweben, daß man mit tränennassen Augen dankbar lächelt und leichten Herzens zurückbleibt. Mahler, dieser im Tiefsten tragische Mensch, hat gerade in seiner Musik allen Empfindungen der Tragik unseres Daseins, fast niemals aber einem negativen Pessimismus Ausdruck gegeben; hat seine Wegweiser immer nach der „schönen Welt“, der „lieben Erde“ hingewendet, nicht nach dem Nirwana und nicht nach dem namenlosen Nichts der nihilistischen Weltverächter. So stark war dieses Gefühl in ihm, daß er das einzige seiner Werke, das in finsterster Trostlosigkeit ausklingt, die „Sechste“, ausdrücklich die „tragische“ nennt — eine Bezeichnung, die für manch anderes Werk der Art gültig sein könnte, der Brahmschen c-moll etwa, dem Straußschen „Heldenleben“, dem Don Juan, dem Don Quixote vor allem, und deren Wahl umso deutlicher den Willen zu besonderem Herausheben aus Ähnlichem und Unähnlichem und den Nachdruck beweist, mit dem er dieses Mal

Ungewohntes vollbringt und ein per aspera ad inferno erleben macht. Freilich gar nicht, als wär' es ein persönliches Confiteor; man hört nicht seine Stimme mehr; nur mehr die der Dämonen einer „entgötterten Welt, die Stimmen der finsteren Mächte selbst" (Walter). Seltsam überhaupt, wie Mahler in diesen drei Mittelwerken sein Menschliches zurückdrängt; nicht mehr er spricht aus diesen Tönen, „es" schluchzt und jubelt, tollt und randaliert — dieses „es", das er bei seiner Frage „Was denkt denn nur in uns? Und was tut in uns?" so stark als ein wirkendes und den einzelnen zur Machtlosigkeit verurteilendes Wesen erkannt hat. Als böses Wesen in der „Sechsten"; als eines, das uns doch nach unbekanntem Plane zum rechten treibt, drückt er es in den anderen beiden Werken aus; aber doch als ein fast außer ihm und durch ihn, nicht in ihm schaltendes Etwas, das immerhin aller Wahrscheinlichkeit nach sehr nahe verwandt, wenn nicht gar identisch mit dem wohlbekannten „Dämon" des Sokrates ist. Dadurch aber ist etwas Distanziertes in diese Schöpfungen gekommen, etwas von allem Allzumenschlichen Abgetrenntes, das die Nähe einer Liebe, die „Du" sagt, zu verbannen scheint und nur mehr die ins All wirkende duldet — bis plötzlich, in der „Siebenten", Töne von solch traulicher, liebreicher Überredung aufklingen, so menschlich nah und bezwingend wie das Quintett der Meistersinger oder das Terzett im Rosenkavalier — um Regionen von Empfindungen zu nennen, die sonst längst für ihn abgetan sind. In seiner Kunst wenigstens, die ja auch dadurch oft so einsam und menschenfern wirkt, weil sie gar keinen erotischen Ton hat. Ihrer herben Mannhaftigkeit fehlt das sexuelle Moment vollkommen und es mag sein, daß auch dadurch ihr Verständnis erschwert worden ist. Aber umso merkwürdiger berühren bei solcher Abgeschiedenheit dieser ganz zur „Objektivation des Willens" gewordenen Musik die Heiterkeit dieses Willens, das „Lob des Irdischen", die Lebenslieder, in die sie ausklingt.

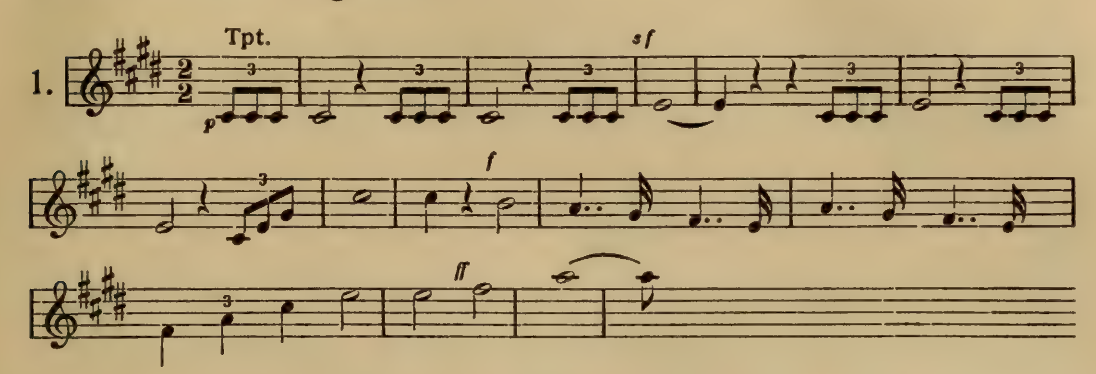
Aber freilich, man kann ein guter Optimist und ein schlechter Musikant sein; die Macht des Gemüts bedingt noch nicht eben die Macht der Musik; obgleich die Annahme vielleicht nicht fehl geht, daß, wer derartige Stimmungskomplexe und Lebensgefühle mit solcher

unzweideutigen Macht auszudrücken vermag, zumindest eine ungemeine Konzentration und Suggestionskraft zu eigen haben muß. Aber gerade in diesen drei Werken ist Mahler ein „guter Musikant" wie noch nie; auf einer Meisterhöhe, was das Technisch-Künstlerische betrifft, von einer Souveränität, die mit dem Kompliziertesten nur mehr spielt, wie man sie in unserer Zeit vielleicht nur noch in der Symphonia Domestica von Strauß und — freilich „auf anderen Planeten" — in Brahmsschen Werken findet und die neben der kleinzügigeren Bravour des beispiellosen Hexenmeisters Reger schon durch ihre Monumentalität viel großartiger wirkt. Aber diese drei Symphonien sind Mahlers Schmerzenskinder geworden. Nicht ganz ohne Grund und nicht nur wegen ihrer Stilschwierigkeit und ihrer konstruktiven Vielfalt, die all jenen, die gewohnt sind, vom Blatt zu kritisieren, die härtesten Nüsse zu knacken gegeben haben. Sondern auch ihres rein Substanziellen halber, das bei erhöhter Großartigkeit des Wurfs, der kolossalen und mit einer Sicherheit ohnegleichen aufgerichteten symphonischen Bögen in seinen Einzelheiten manchmal den Eindruck „gerufener" Inspiration macht. Dies ist ein Bekenntnisbuch und ich hätte das Recht zur Inkonsequenz; hätte auch, dünkt mich, beim Schildern meines Mahlererlebnisses vor allem das Recht, dort zu schweigen, wo das „Erleben" sich in ein passiv ehrfürchtiges Bewundern gewandelt hat, ohne daß der innere Mensch mitzuklingen begann. Aber ich meine auch, daß Enthusiasmus wertlos wird, wenn er wahllos zu werden beginnt, und daß die Furcht vor irrender Empfindung die Redlichkeit ihres Eingestehens nicht hindern darf. Es steht mir fest, daß Mahler recht hat und nicht ich; daß nicht er sich getäuscht hat, sondern daß ich die rechte Einstellung auf jene Teile seiner Musik noch nicht gefunden habe, die mir nicht die gleichen, ganz zur eigenen Angelegenheit werdenden Erschütterungen bereiten wie die anderen; aber ich habe, so lange es sich nicht gewandelt hat, mein Gefühl zu bekennen. Das war so bei einzelnen Episoden, ja bei einzelnen Sätzen dieser durch ihre gewaltige Konzeption, durch die fabelhafte Energie ihres Tonwerdens und durch Teile von niederwerfender Genialität imponierenden Werke, in denen aber doch manchmal etwas Ermattetes und Auf-

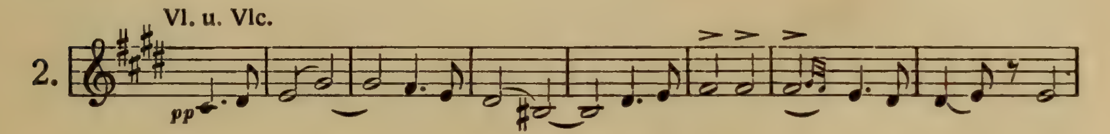
gepeitschtes wirksam zu sein scheint, etwas künstlich durch ein Triebwerk Hinaufgepumptes, statt des Elementaren, der Naturkraft, die all seine Werke sonst und auch die meisten Sätze dieser Symphonien mit rotem, heißem, pochendem Blut füllt. Ich habe — und formuliere es geflissentlich so subjektiv — diese Empfindung bei allen drei Anfangssätzen dieser drei Schöpfungen (die beklemmend schöne, ganz phantastisch brünstige, in herrlichem Urlaut hinströmende Einleitung zur „Siebenten" gehört nicht dazu), habe sie in langen Strecken des Andantes der „Sechsten" und bei einzelnen thematischen Episoden; wobei es dahin gestellt bleiben mag — wenn ich nicht überhaupt ganz irre und mangelnde Distanz oder mein individuelles Versagen daran schuld sind — ob nicht doch in Mahlers Opernzeit, die ihm nur wenige hastige Wochen für seine sehnsüchtig aufgestaute Produktion übrig ließ, die Ursache lag, daß er manches in der ersten Aufzeichnung stehen ließ; so sehr sein unbarmherziges Retouchieren seiner Partituren dagegen spricht. Aber ich meine, daß er Seitenthemen von solch „allgemeinem" Schwung, wie die in den Hauptsätzen der „Sechsten" und „Siebenten", wenn er sie auch durch die Art seiner stilistischen Behandlung zu spezifisch „Mahlerschen" machte, früher nicht geschrieben hätte — und späterhin erst recht nicht. Eine Anmerkung, an der es genug sein mag. Wenn in einem so gewaltigen Lebenswerk eines so reinen, selbstzuchtvollen und mächtigen Künstlers Taktreihen, ja ganze Stücke stehen, in denen er nicht ganz zu finden ist, nicht ganz aufgegangen scheint, ziemt weder Mäkeln noch heuchlerisches Wegleugnen, sondern einfach stumm harrendes Sichneigen; bis zu der Zeit, in der es sich enthüllt, ob hier wirklich Mängel sind und nicht vielleicht ein Besonderstes und eben deshalb nicht gleich Empfundenes. Und vollends bei einem Werk wie dem Gustav Mahlers, das zuerst — in der seltsamen Psychologie des „ersten Hörens" mit all seinen falschen Assoziationen, willkürlichen Verknüpfungen des Bekanntklingenden und Ellisionen des Fremdartigen — als maßlos kompliziert und willkürlich galt und das von Jahr zu Jahr deutlicher in seiner gesetzmäßigen Einfachheit durchsichtig wird.

Das zeigt sich gleich bei der „Fünften", der „absolutesten" Musik,

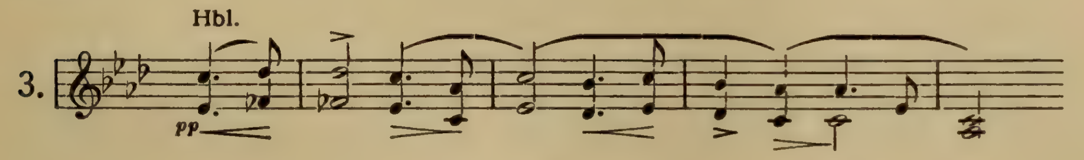
die Mahler je gemacht hat. „Ins Leben hinein", diese (auch den Schlußsatz der „Siebenten" beherrschende) Stimmung ist das „Programm" des Werks und es ist von einschneidender Charakteristik, daß dieser Weg ins Leben vom Totenacker aus beschritten und erst nach wilden Kämpfen gewonnen wird. Das sind die ersten zwei Sätze des Werks: ein ganz merkwürdiger Leichenzug, von feierlich-schmerzlichen Fanfaren eingeleitet:



aber von einem seltsam skurrilen, parodistisch veteranenhaften Marsch angeführt,

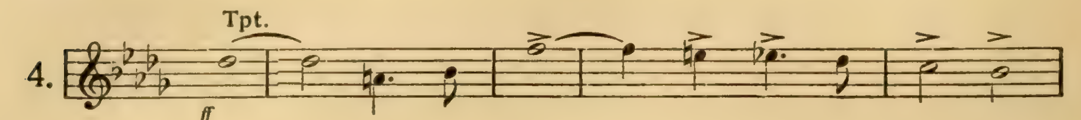


der auch weiterhin, so lange er in seinem schreitenden Rhythmus bleibt,

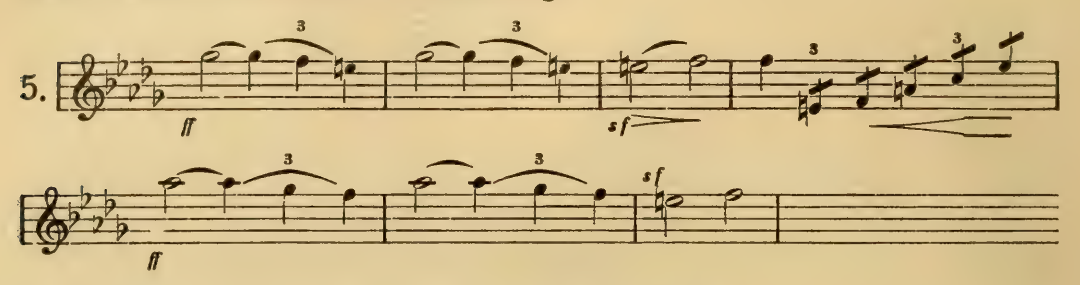


den Eindruck macht, als würde tränenden Auges ein Trauergassenhauer gesungen. Möglich aber, daß diese Empfindung eine rein lokalisierte ist und deshalb ganz unrecht hat; weil es nämlich wirklich ein Volkssängerlied gibt, das dem ersten Marschthema wie ein Zwilling gleicht. Oder hat Mahler , der große Ironiker, hier wirklich andeuten wollen, daß etwas ohnedies schon lange Totes zu Grabe getragen wird? Ich glaube es nicht; eine thematisch genau an die

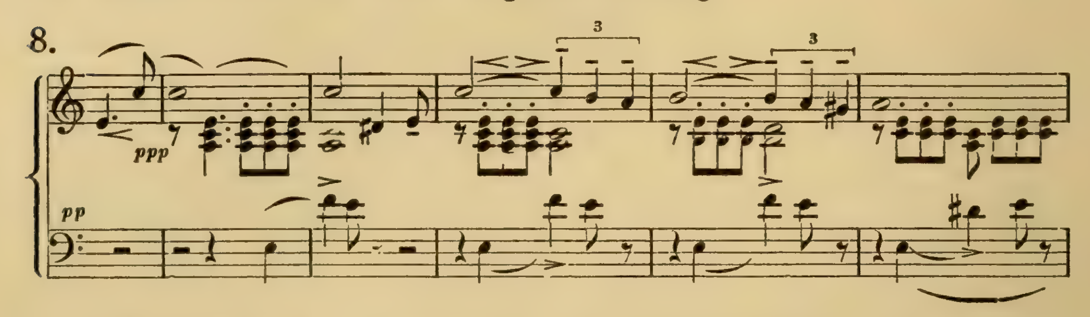
wildergreifenden Kindertotenlieder mahnende Wendung spricht ebenso dagegen, wie die Fortsetzung des Satzes in dem schmerzlich aufstrahlenden Trompetenmotiv,



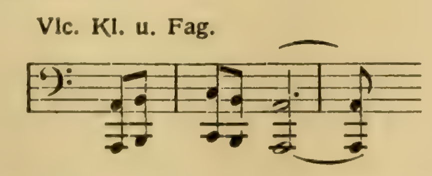
seine leidenschaftliche Fortführung:
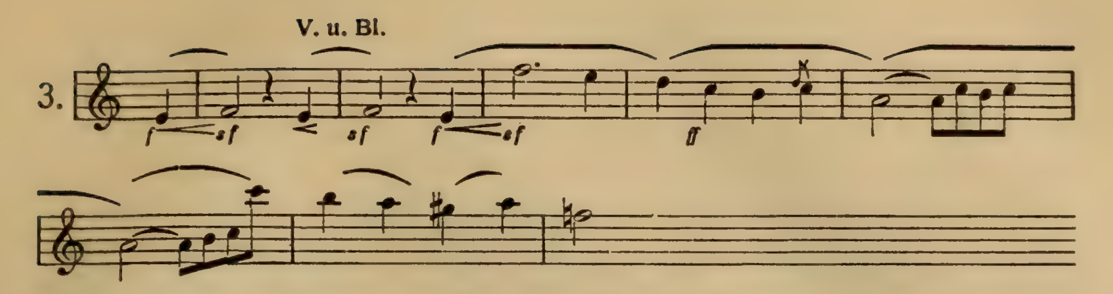


der stillschluchzende, leise klagende Gesang:



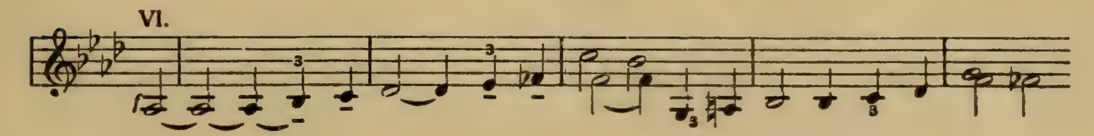
und der feierlich geheimnisvolle, mit dem Rhythmus des Beginns und in bebenden Tremoli der Streicher fast ins Traumhafte hinüberfließende Ausklang des Satzes. Aber auch deshalb nicht, weil all diese Trauermarschmotive in dem heftig anstürmenden, ungebärdig zuschlagenden Kampfspiel des nun folgenden eigentlichen Hauptsatzes, der auf das wild zufahrende, durch jähen Orchesterschlag beantwortete Motiv:
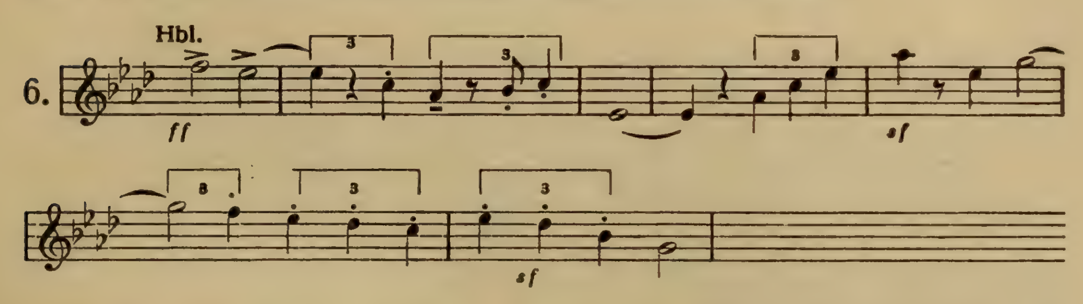


und auf das passioniert ungeduldige, vehement aufglühende Thema



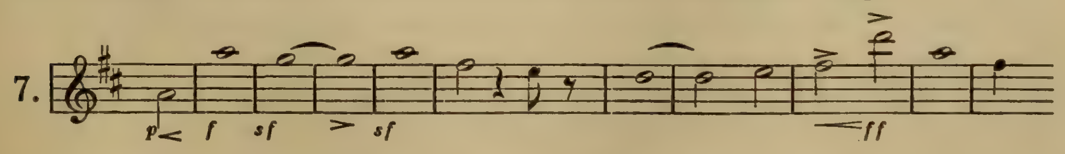
gestellt ist. Ein „genauer“ erster Symphoniesatz, sogar mit einer erst späterhin wieder gestrichenen Wiederholung des ersten Teils, in angespanntem Gegeneinanderführen der Themen, die in wunderlichem Kontrast stehen: die zornige Wucht des Beginns zu den ruhigen Trauermarschmotiven, denen sich ein wehvoll intensiver Gesang anschließt



und zu ihnen wieder ein mutig aufglänzendes Motiv:

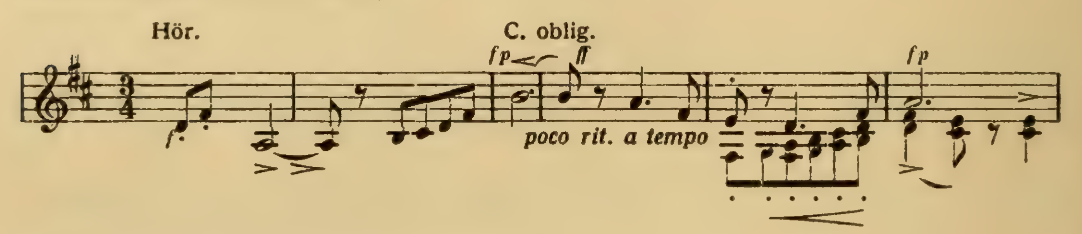


vollends aber der (im Finale erst ganz glanzvoll zur Entfaltung gelangende) Höhepunkt in einer jener schmetternden Choralmelodien, die Mahler so liebt und in denen neben so mancher angedichteten die einzige wirkliche Gemeinsamkeit mit Bruckner liegt:
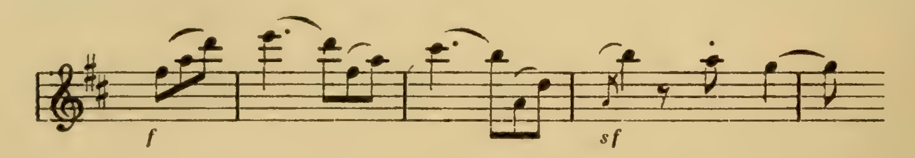


Kein Stein wankt im Gestemm. Die Kraft der thematischen Verknüpfung, die adstringierende Energie dieser ineinandergreifenden, verklammerten, festgenieteten Thematik ist so außerordentlich,

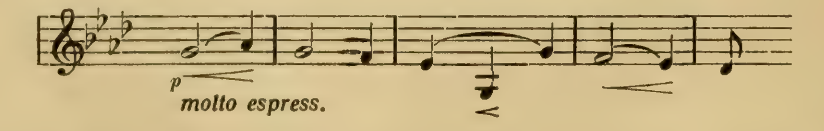
daß nur eine ganz detaillierte Analyse es deutlich machen kann. Eine Arbeit, die ich weder bei diesem noch bei den späteren Werken versuche; aus den schon gesagten Gründen, — hier aber auch, weil diese Arbeit schon getan worden ist; Ernst Otto Nodnagel hat eine in den Äußerlichkeiten des Technischen durchaus klare und übersichtliche Studie geschaffen, auf die hiermit (ebenso wie auf meine eigene zur „Sechsten“) verwiesen sei, um nur in Schlagworten und Schlagthemen (wenn der unerlaubte Ausdruck erlaubt wird) die motivischen Grundlagen und ein paar besondere Eigenheiten dieser symphonischen Sätze festzustellen. Das Scherzo, ein Stück von grandiosem Mutwillen, über Stock und Stein springend; Schwager Kronos stößt ins Horn,



die Fiedelleute kommen hinzu



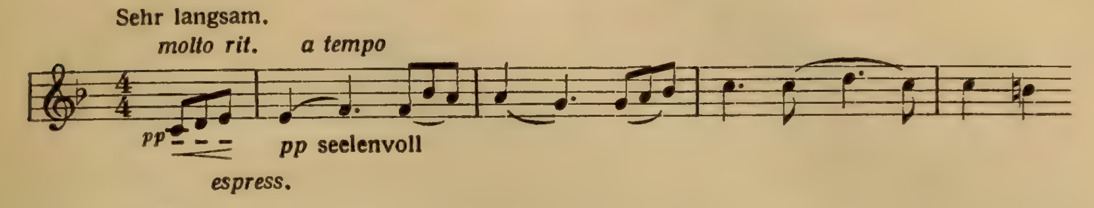
verliebte Augen winken:



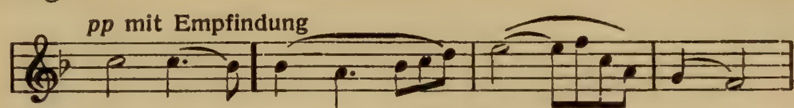
und weiter geht es „in rasselndem Trab mitten ins Leben hinein.“ Ein phänomenaler Satz, von einer überschäumenden Kraft, „mit klammernden Organen“ alles Lichte des Daseins herreißend — und mit einer Kunst, einer Freiheit, einer Souveränität der gegeneinander geführten, zuzweit und dritt kombinierten, sich gegenseitig beim Schopf nehmenden und immer höher hinanbrausenden Themen, die nur noch in dem Rondofinale dieses Werks eine Steigerung und im

Gesamtwerk Mahlers — was die Meisterschaft in Bachschem Musiksinn betrifft — nicht seinesgleichen hat.
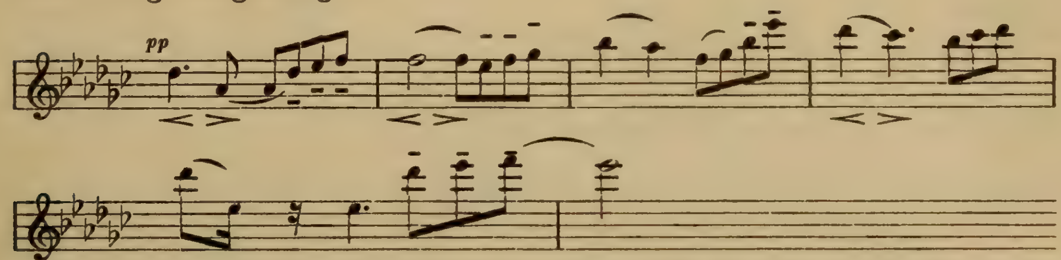
Das kleine Adagietto, friedensvoll, süß, heiter,



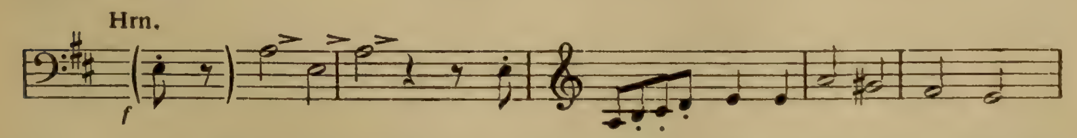
zart gesteigert



und innig ausgesungen



hat eine Heiterkeit, von der Hermann Bahr in einem an mich gerichteten schönen Brief sagte, „daß sie alles Leid der Welt in sich hat und weiß, daß sie nur aus dem eigenen Willen kommt". Köstlich aber nun der Beginn des Rondofinales; die Herrschaften sind offenbar noch nicht recht einig, welche Themen die Ehre haben werden, hier symbolisch aufzuwarten. Das Horn schlägt den Beginn seines Themas vor,



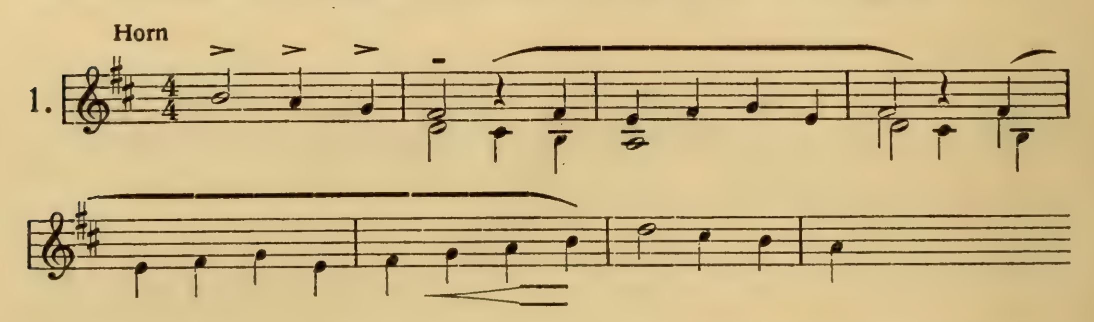
das ihm das Fagott vor der Nase wegnimmt; die Oboe meint schüchtern: „Spielen wir lieber:



— nur daß sie es zögernd vergrößert (und natürlich nicht in dieser dann gleich zu Beginn des Satzes auftauchenden Baßlage) spielt; das Horn hat eine andere Idee:



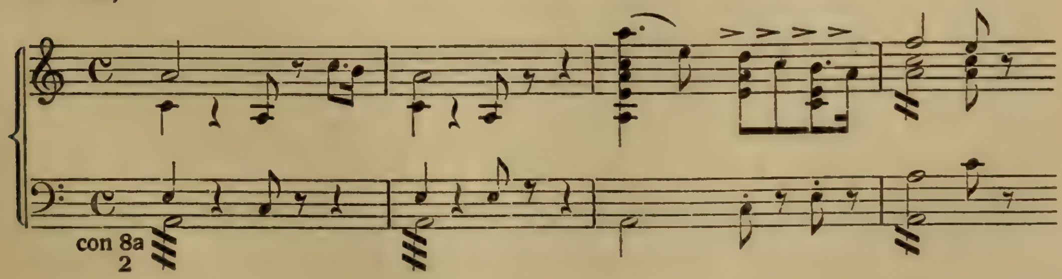
die Klarinette stimmt der Oboe zu; diese aber hat den erlösenden Einfall und das Horn beginnt in ruhiger, strahlender Heiterkeit, während die anderen Instrumente in den Einfall der Oboe immer wieder hineinrufen, das Rondothema aufzustellen:



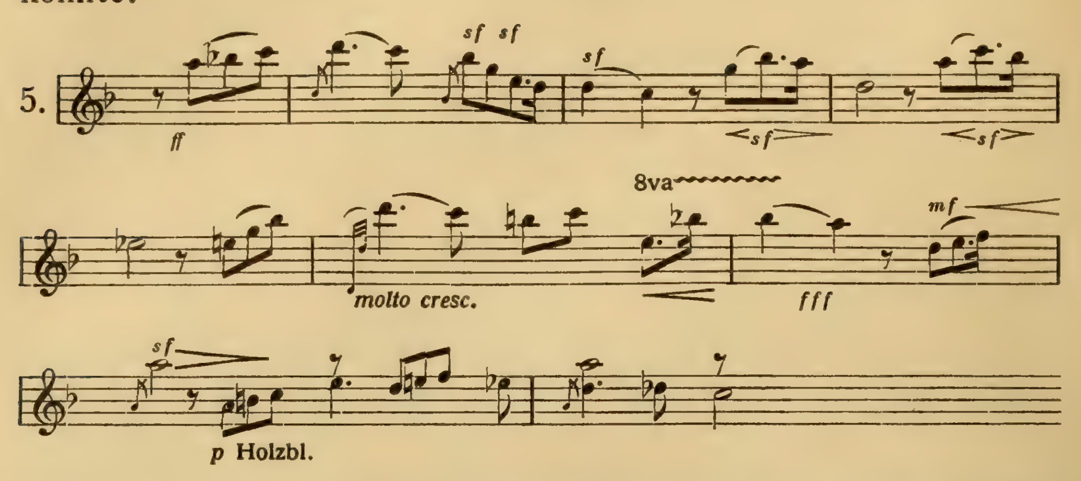
Eine Inspiration genialen Humors — und mit welcher Einfachheit und Deutlichkeit wird dadurch gleichzeitig das gesamte thematische Material des Satzes ausgebreitet! Freilich, was in dem Meisterwurf dieser großartigen Humoreske alles vorgeht, wie die Stimmen sich klar voneinander absondern und doch prachtvoll vereinen, wie das Hineinblitzen eines rechtzeitig naseweisen Motivs eine allzu verschlungene Stelle illuminiert, mit welcher gebändigten Weisheit und welcher inneren Freiheit sich „alles zum Ganzen webt“ und wirklich „eines in dem andern wirkt und lebt“, — das muß gehört und in der ganzen impetuosen Gewalt seiner überlebendigen, machtfrohen, berauschenden Daseinsfreude erlebt werden. Ein Höhepunkt der Musik; nicht nur der Mahlerschen.

Die „tragische“ Sechste und ihre trostlos verdüsterte Welt, hat ein merkwürdiges Grundmotiv. Nicht eines von jenen, die ein Bindeglied der ganzen Thematik bilden, wie es eine Eigentümlichkeit des „letzten“ Mahlerstils ist; sondern eines, das gleichsam Leitmotiv ist,

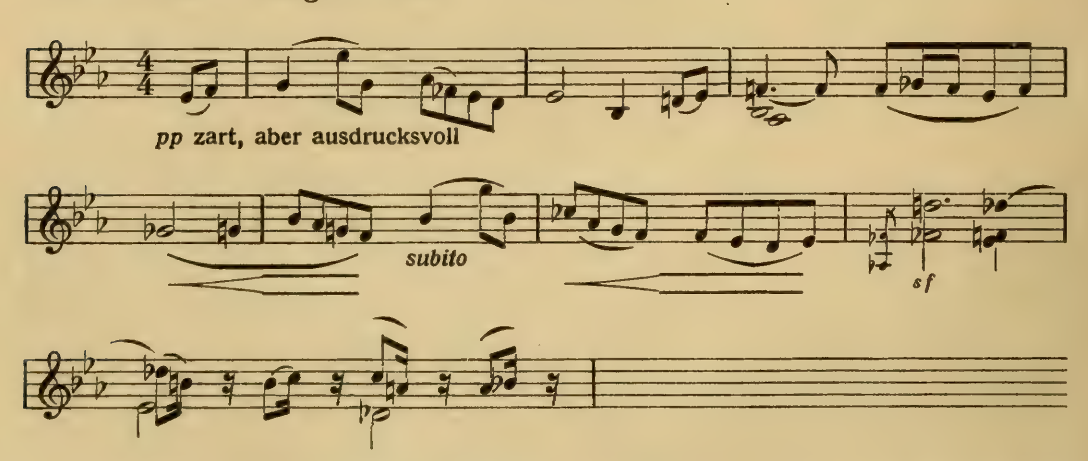
das in seiner Unveränderlichkeit wie ein Abzeichen, ein Wappen eingebrannt ist und das irgendeine schicksalsmäßige Bedeutung hat; denn es erklingt an jeder Stelle, in der sich die Stimmung wandelt, wirft sich oft in seiner Starrheit den anwogenden Massen entgegen und bringt immer Schweres, Vernichtendes mit sich. Als Motiv ist es das einfachste der Welt; ein Mollakkord, dem der Durakkord als Vorhalt vorangeht: — und in epigrammatischer Form ein hier in voller Bestimmtheit und Kürze aufgezeichnetes Sinnbild für das oft durch ganze Sätze von Mahler latent durchgeführte Schwanken von Dur und moll. In dieser Symphonie sind zwei Sätze überwältigend; das Scherzo in seiner zuerst plump rasselnden Riesenhaftigkeit, der so zierlich, tänzelnd, artig gemessen und galant eine entzückend altväterische Marionettengrazie folgt; und der furchtbare, ein gräßliches Weltbild enthüllende letzte Satz (rein musikalisch durch seine riesenhafte doppelte Durchführung ein Wunderwerk), mit seinen zermalmenden Hammerstreichen, seinem Wechsel von höchster Sehnsucht und tiefster Trostlosigkeit, von wütendem Sichaufbäumen und starrer, regungsloser Qual. In den ersten Sätzen sind jene Stellen widerstandslos ergreifend, in denen plötzlich alles still wird, gar kein wesenvoller Gesang, nur mehr ein Klingen da ist, flimmernde Geigen, silberne Celestaklänge; die Herdenglocken tragen den letzten Menschengruß zu dieser einsamen Höhe hinauf und wie vom Wind hergeweht tönen abgerissen, in halben Takten, noch Stimmen, die eben noch lebendig waren, gleich einer Geistermahnung herauf. Sonst aber spricht zu wenig „wirklicher“ Mahler aus einem Hauptthema wie diesem,



aus einem Gesangsthema, das auch von Theodor Kirchner sein könnte:

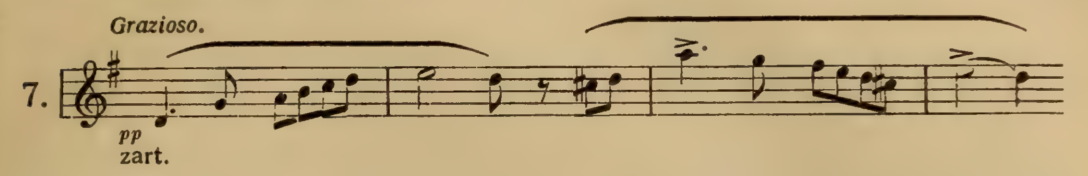


aus einer einzig durch die Ausweichung nach fes dem allzu Süßen entrinnenden Adagiomelodie
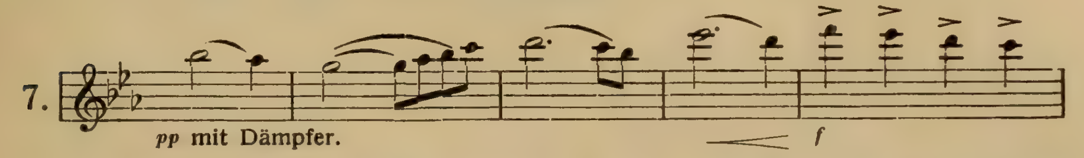


— um nur einige dieser Themen anzuführen und es aussprechen zu können, daß mir Mahler als Meister, als beherrschender Bildner nirgends größer und verehrungswürdiger erscheint, als wenn er solches Material zum Bau fügt: so glanzvoll richtet er ihn auf, mit solcher Inbrunst des Gefühls belädt er jeden Takt, mit solchem Trotz und solch störrischer Kraft setzt er sein Wesen gegen seinen Einfall durch und bleibt der stärkere. Und gerade dieses Brust-an-Brustringen mit dem Engel bescheert dann dem Tiefaufatmenden Zartheiten wie jene schon besprochene Episode, die wie die tönende Stille

auf hohen, wunderbar einsamen, sonnigen Bergesgipfeln wirkt; oder eine von solch arkadischer Einfachheit und Lieblichkeit wie diese des ersten Satzes:

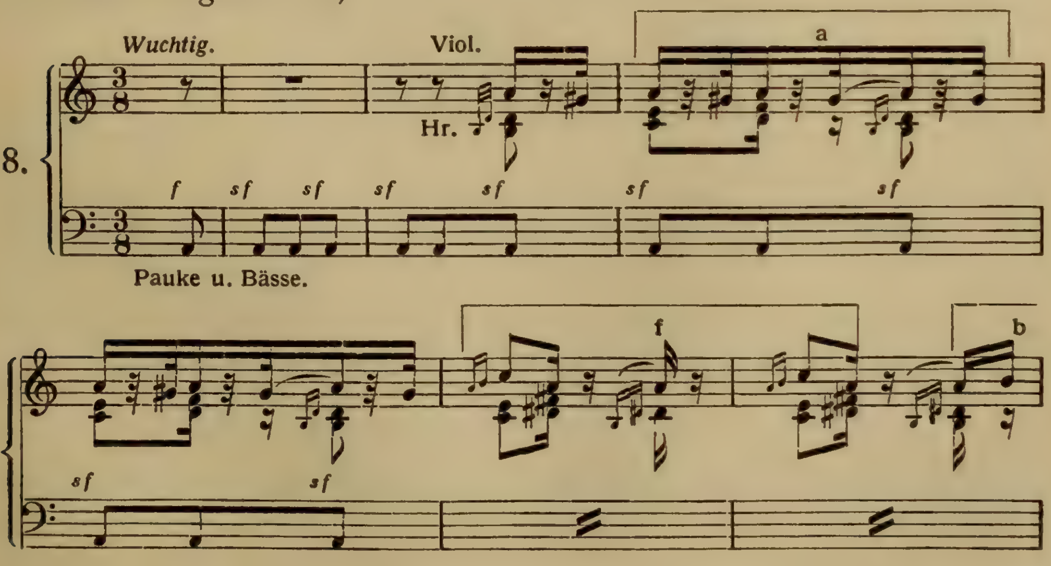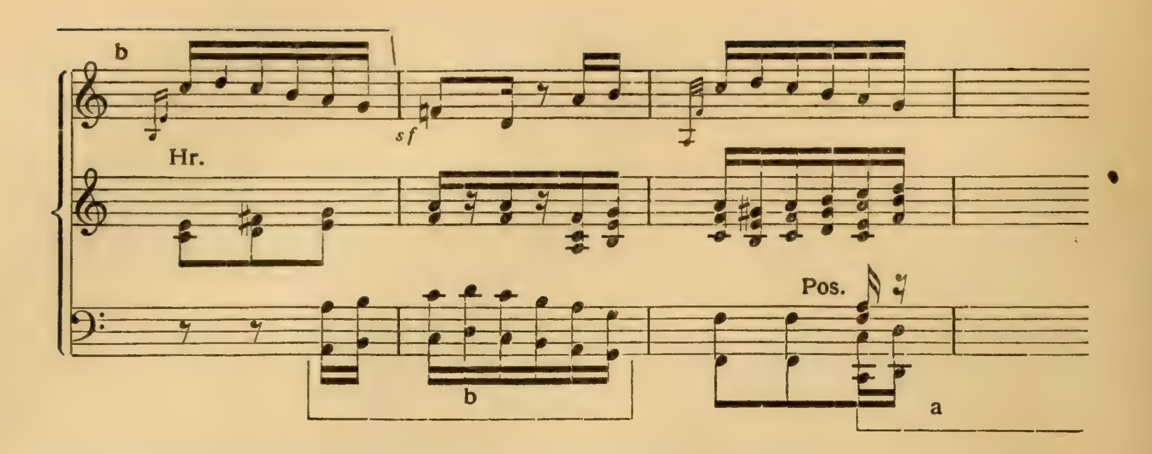


wie die innig ausatmende des Adagio



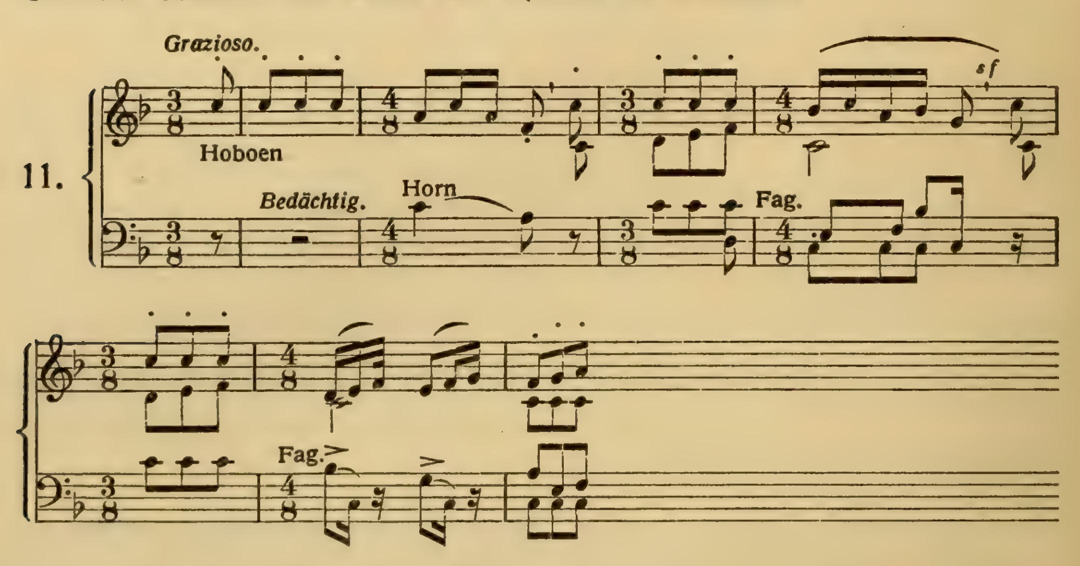
oder die himmlisch aufleuchtende, in der das Tor des Paradieses aufspringt und blendendes Licht herauszufluten scheint — merkwürdig genug, auch in so stilverschiedenen Werken wie der Vierten und der Siebenten die gleiche Vision in ähnlicher Gestaltung! Der Ausdruck des Gott- und Himmelssuchers Mahler, sein schönster, immer wiederkehrender, niemals wirklich erfüllter Traum. Aber er hat seinen Gott nicht früher erblickt als jeder andre Sterbliche, — im Tode.

Ganz anders aber doch die unheimlich kreislerische Welt der Automaten im Scherzo; Gargantua und Pantagruel sind als mechanische Figuren da,



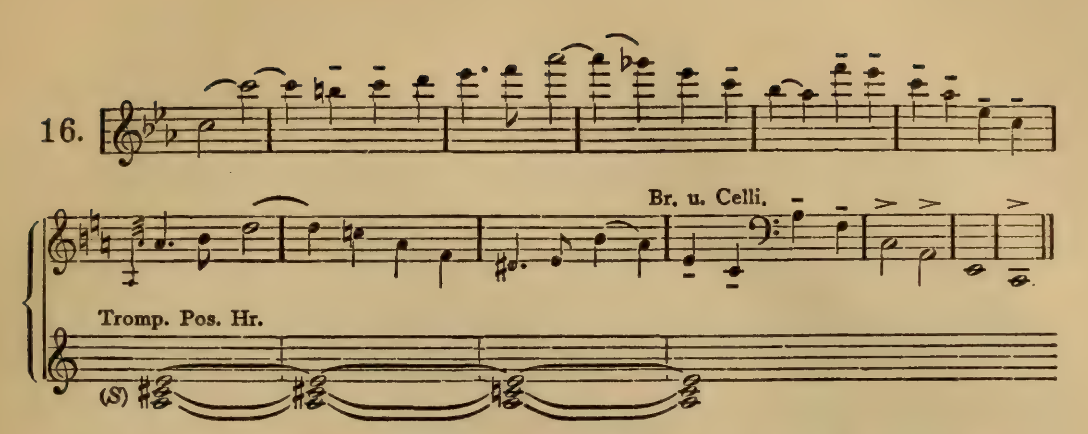


Gulliver scheint ins Land der Riesen zu kommen

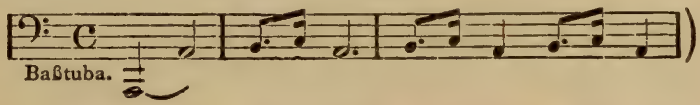
11.


und in das trippelnde, behutsame Tänzeln wettern die ungeschlachten Schritte der groben Gesellen täppisch hinein: eine unglaublich starke, ganz aus E. T. A. Hoffmannschen Welten stammende Phantasie, in ihrem grell verzerrten, angstvollen Ausklingen so spukhaft und schattenhaft, als wären wirklich die Fäden all dieser Marionetten plötzlich mit einem Henkersstreich durchgeschlagen worden und als sänken sie in niedergemähter Reihe ins Dunkel . . .

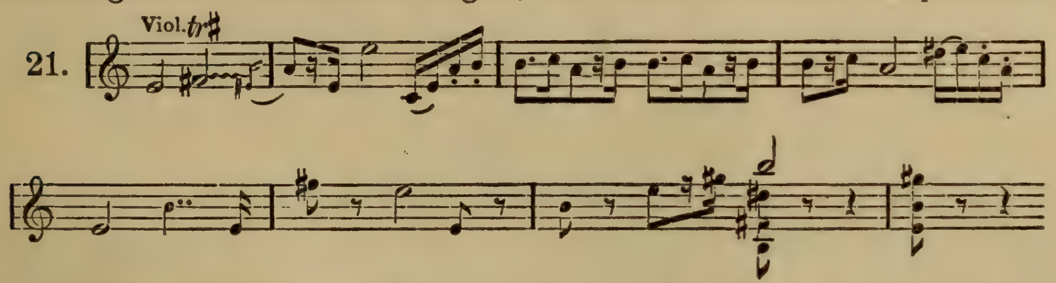
Und nun erst dieser ungeheure Schlußsatz, mit seinem Aufrauschen zu einem sonderlichen alterierten Terzquartakkord auf dem Grundton c



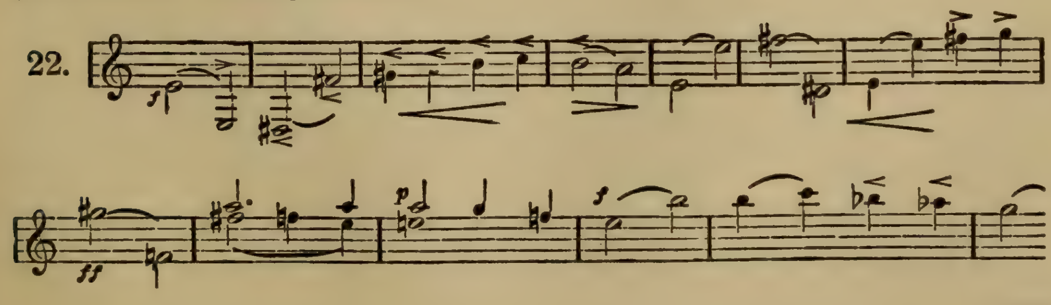
in das der „Schicksalsakkord“ drohend wie nie zuvor hineindröhnt. Äußerlich ähnlich wie im Rondofinale der Fünften werden die Themen einzeln aufgestellt; aber nicht in scherzhaftem Vorschlag der Spielenden, sondern wie aus dem Chaos erstehend, bleich, unbewegt, gleichsam embryonal (um ein Beispiel zu geben, dessen Entwicklung an dem folgenden sichtbar werden mag:
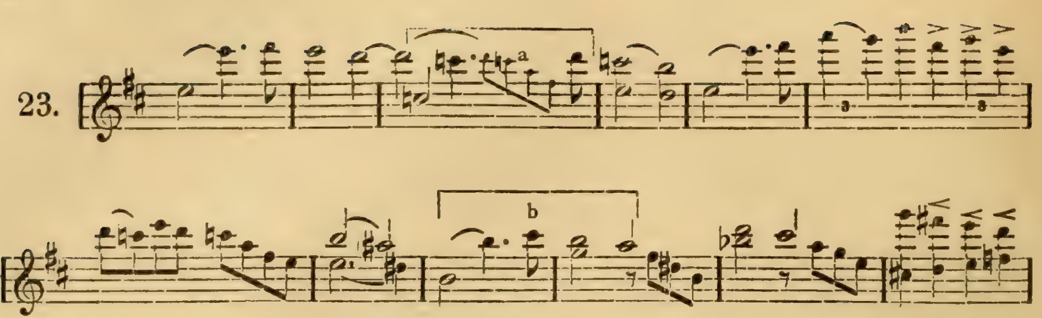


— in zuckenden, düsteren Rhythmen, in ernsten Chorälen, in weitausschwingenden melodischen Bögen; und dann in diesem Hauptthema



in diesen in breitesten Intervallschritten strömenden, stolz aufgerichteten Gesangsthemen



und

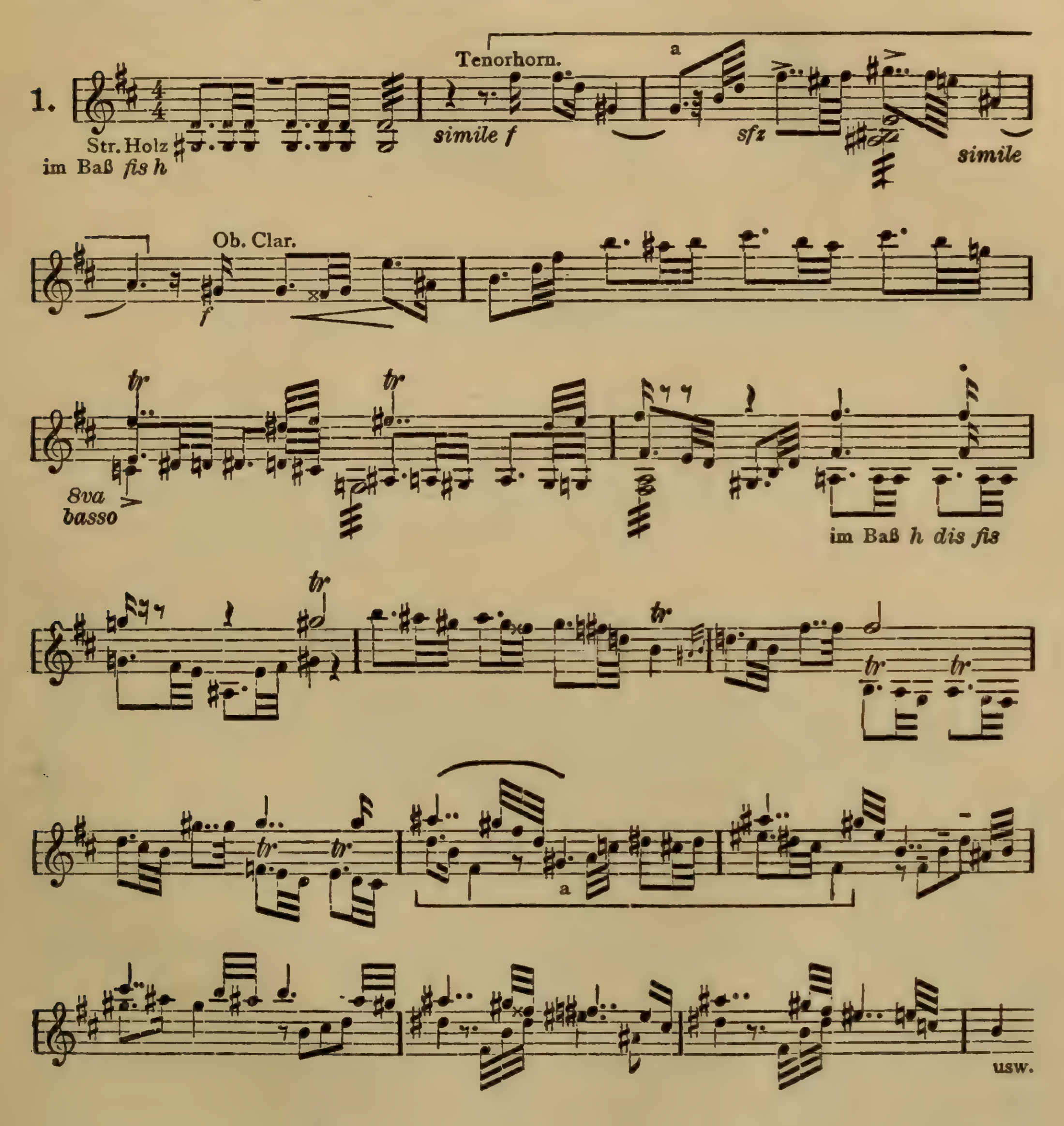


und ihrem hoheitsvoll ruhigen Ausklingen:
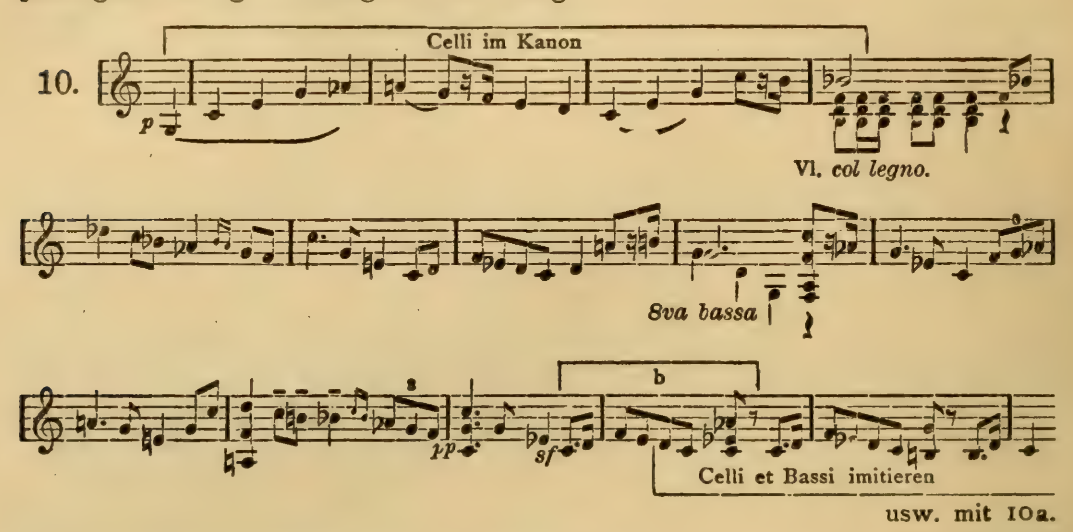


All das aber kann keinen Begriff geben von dem Entsetzensvollen dieses Satzes, von dem Grimm und dem Grauen, dem alles Zarte und Sprießende erliegt; von den rohen Gewalten, die (in breiten, beängstigend aufgetürmten, rasenden Durchführungssätzen) vernichtend eingreifen; hier tönt nicht das Sensendengeln des Schnitters Tod, — der Hammer des Weltenwesens saust nieder (die beiden Stellen sind von erschreckender Größe!) und der Tod selbst sinkt unter diesen die ganze Erde zu Staub zermalmenden Streichen. Rein musikalisch und formal genommen ist es der am schwersten zugängliche Satz Mahlers. Schon die fast erdrückende Macht des bloß Akustischen erschwert die Übersicht und die ausschweifend weit gezogenen Linien sind nur für den zu überblicken, der sich dem Werk ganz ergibt, es immer wieder und wieder hört (leider wird es ganz selten aufgeführt) und es sich zu eigen macht. Dann aber hat sich ihm eines der gewaltigsten Mysterien der Tonkunst enthüllt; ein kosmisches Drama von einer abgründigen Tiefe und Bedeutsamkeit. Freilich bedarf es einer fast sittlichen Kraft, um es ertragen zu können: ein trostloseres, hoffnungsleereres Weltbild hat kaum je ein Künstler gemalt und sein Ausklingen, dieses Ersterben in eisigem Starrwerden, das große Schweigen, das erbarmungslos und ohne Lichtblick herniederfällt, ist gemacht, den Lebensmut nicht ganz starker Menschen auf lange hinaus zu lähmen.

Der erste Satz der Siebenten und der dieser Sechsten, das Finale der Siebenten und das der Fünften Symphonie haben so viele Analogien, daß ich es mir füglich sparen darf, Dinge zu sagen, die bloße Transskriptionen wären. Nur das überwältigende erste Thema, von dem Mahler sagte, „hier röhrt die Natur“:

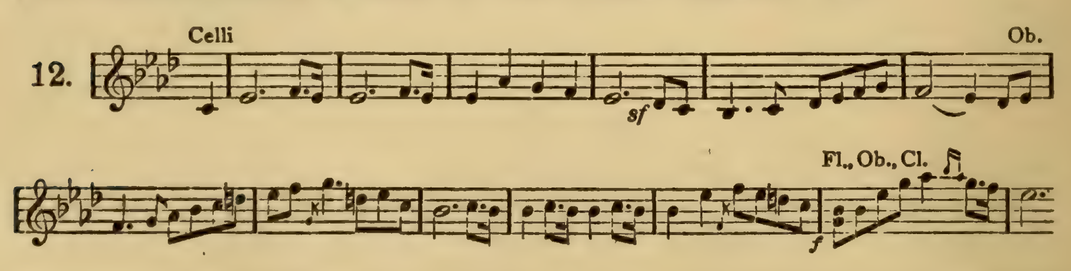


Und dann ein paar Worte über den Mittelteil des Werks, die beiden Nachtstücke und das Scherzo, die in Mahlers Symphonik einen neuen Ton bringen. Nicht nur in den flirrenden, flutenden, dämmern-

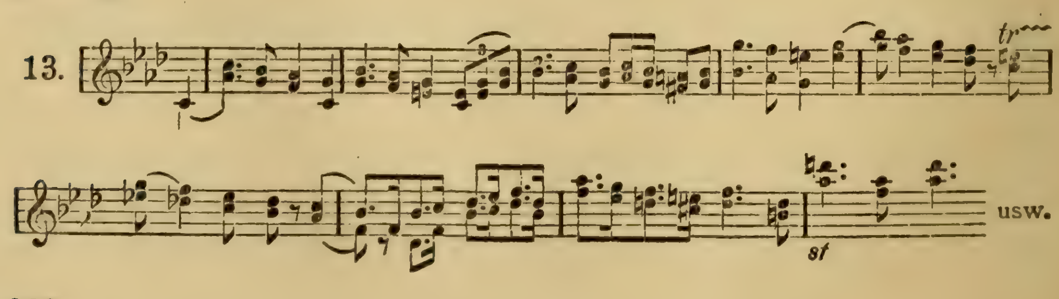
den, ineinanderfließenden, raunenden Stimmen der ersten Nachtmusik, in denen die Nacht selber zu tönen scheint; auch in diesen beiden Stücken selbst. Das erste die nächtliche Heerschau einer geisterhaft die Runde durch alte Marktplätze und hallende Torwege machenden Schar, die durch rufende Hörner und ihren geisternden Widerhall angekündigt wird und in einem Marsch aufzieht, wie er im Siebenjährigen Krieg erklungen sein mag:



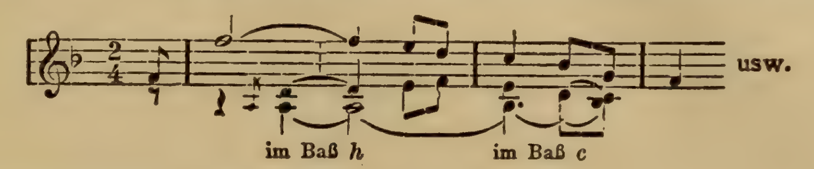
Alte Soldatenlieder wachen in den stillen Mauern auf:



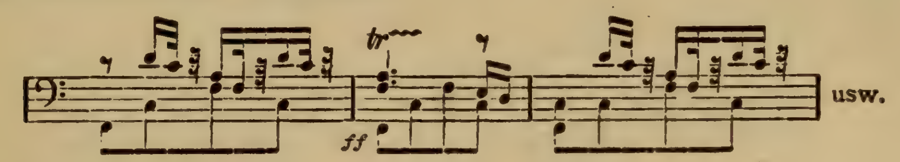
schwermütige, vergessene Weisen, wie von verlassenen Bräuten gesungen:



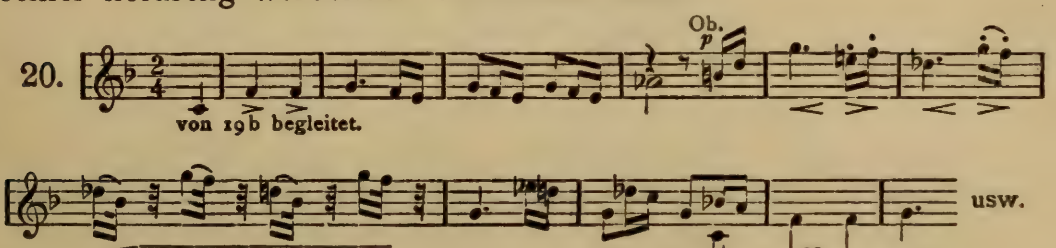
und geisterhaft wie sie gekommen, löst sich die Erscheinung wieder auf; nur noch die Hornrufe verglimmen im Raunen der Nacht. Wunderhornstimmung ohne Worte; eine kleine Ballade, wie sie in mondhellen Sturmnächten in der Volksseele entstehen. Noch ganz anders, zärtlich, verliebt, das zweite Nachtstück mit seinem Kehrreim:



seinen murmelnden Brunnen:

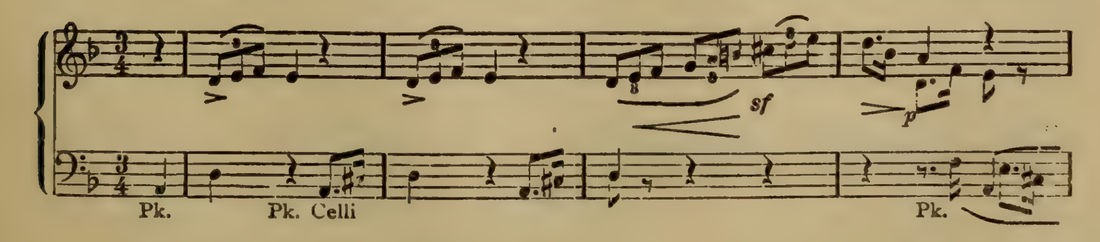


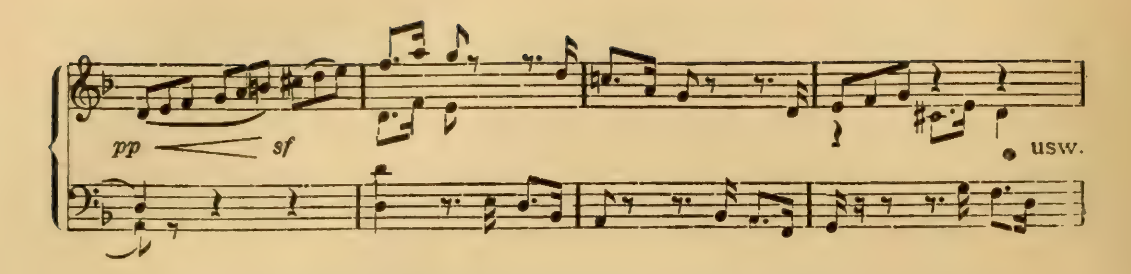
seiner holdselig werbenden Ständchenweise:
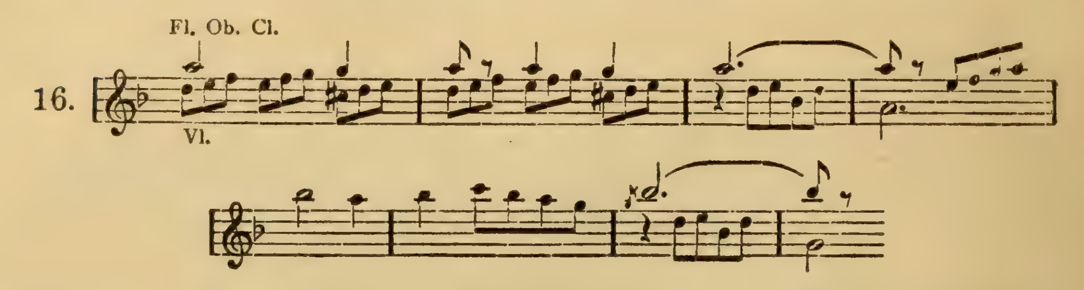


die sich dann einen Moment lang in Leutseligkeit verliert, in ihrem von Lindenrauschen und Liebesgeflüster, von leise huschenden, schalkhaften, kosenden Stimmen umhauchten Singen und Schwelgen von lächelnder Holdseligkeit und lieber Heiterkeit. Musizierter Eichendorff; aber immer tönt noch ein Klang mit, der von der Harfe des großen, namenlosen Spielmanns klingt.

Zwischen den beiden Stücken dieses ganz singuläre Scherzo in seinen glimmenden, verstiebenden, hastigen Reigenrhythmen

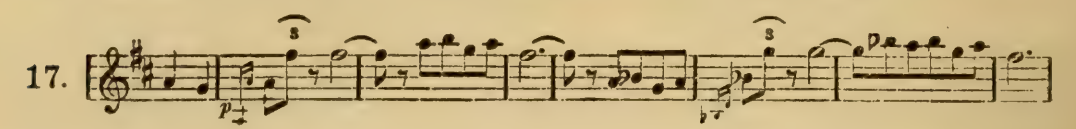




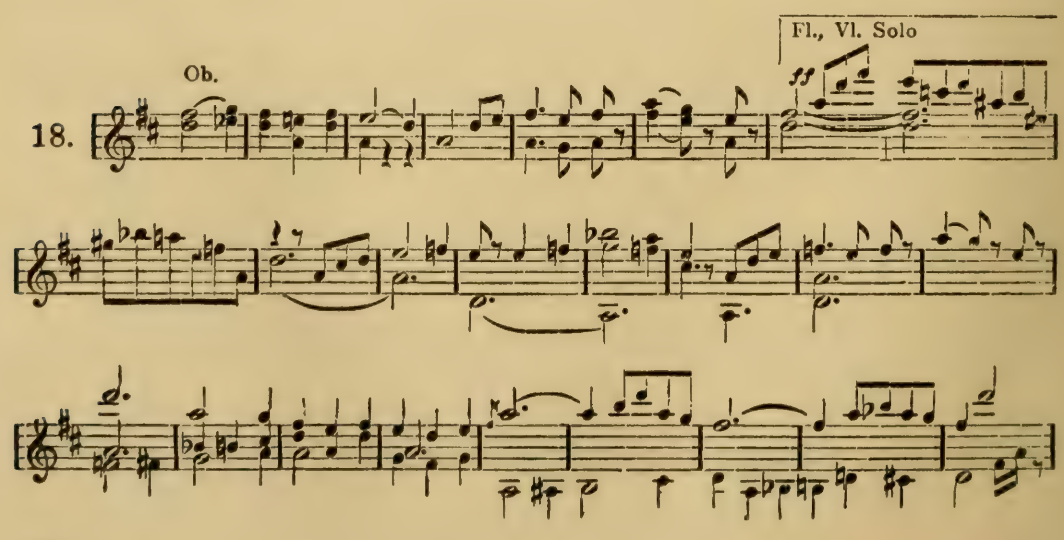
und dem schwermütig grazilen Gesang, der darüber schwebt:



Pippa tanzt. Und der ewige Jüngling sieht in beglücktem Staunen zu, ängstigt sich nicht, wenn der alte Huhn dazutappt



singt auf seiner Okarina (die hier freilich eine Oboe ist) ein sehnsüchtig frohes Lied



in das sich ungeduldig zufahrende Fiedeltöne hineinmischen, um weiter zum Tanz anzufeuern, der hoch aufloht, fast ins Orgiastische gerät und wie ein Funkenstieben zerflattert.

Drei ganz ungemeine Stücke, zu einem Komplex geschlossen, zu einer Symphonie innerhalb der Symphonie; eine Insel der Träume; und in diesem großen Lied von der Nacht der kleine Gesang weltlicher Liebe dazu. Aber all das öffnet sich ganz ins Weite, spannt die Flügel aus, wenn die Pauke in turbulenter Lustigkeit loslegt und eine frohe, sonnenselig leichtsinnige Freudigkeit aus jedem Ton dieses brausenden C-Dur spricht; Kirmeßjubel, Meistersingerfrohsinn, — wenn es auch weniger Nürnberger, als gut österreichische Meistersinger sind, die plötzlich rabiat gegen die Tabulatur losgehen und sie doch so gut im Leibe haben, daß sie es sogar nach der Regel anfangen, wenn sie ein sorgloses „Verkaufts mei G'wand, ich fahr in' Himmel" singen. Was kost' die Welt?

Sie kostet trotzdem viel, und der es in dieser Musik gefragt hat, mußte es erfahren. Sie kostet den Vermessenen, der mehr will, als bloß in tüchtig bürgerlichem Erwerb zu Jahren kommen, Herz und Hirn und fordert Verzicht auf alles, was die Menschen Glück nennen, wenn sie es dulden soll, daß einer als Schenkender kommt und den Reichtum seines Innern für die andern aufschließen will. Sie kostet viel und gibt wenig wieder. Weil in ihr noch immer nicht die Liebe, sondern die Lieblosigkeit regiert, weil der Tanz um das goldene Kalb zur Raserei wird und die Andacht vor dem erhaltenden und schöpferischen Geist übertönt. Aber der Sehnsucht nach diesem befreienden, den Widersinn des Lebens zu hohem Sinn wandelnden Schöpfergeist wachsen immer wieder Flügel und immer wieder kommt einer, der als Abgeordneter der Menschheit seine Stimme erhebt und nach ihm ruft. Zumeist hat man diese Rufer Dichter genannt. Diesmal ist ein Musiker gekommen. Es kam Mahlers Achte Symphonie.

Die Achte Symphonie in Es

Das Lied von der ewigen Liebe

Accende lumen sensibus,
Infunde amorem cordibus.

„Es ist das Größte, was ich bis jetzt gemacht habe", schreibt Mahler nach der Vollendung seiner Achten Symphonie an den von ihm sehr geschätzten Dirigenten Willem Mengelberg. „Es ist das Größte, was ich bis jetzt gemacht habe und so eigenartig in Inhalt und Form, daß sich gar nichts darüber schreiben läßt. Denken Sie sich, daß das Universum zu tönen und klingen beginnt. Es sind nicht mehr menschliche Stimmen, sondern Planeten und Sonnen, welche kreisen". Und in einem Gespräch, das er kurz nachher mit mir führte, mit dem ganzen Stolze des Schöpfers, der sein Werk betrachtete und „sahe, daß es gut war", nannte er diesen symphonischen Riesenbau „ein Geschenk an die Nation" und fügte hinzu: „Alle meine früheren Symphonien sind nur die Präludien zu dieser. In den anderen Werken ist noch alle subjektive Tragik, — dieses da ist ein großer Freudenspender."

Ob die Nation auch dieses Geschenk empfangen und ihrem lebendigen geistigen Gut einreihen wird, mag die Zukunft zu entscheiden haben. Die einzelnen, die diese „Achte Symphonie" wirklich innerlich erlebt haben, wissen, daß Mahler ein Recht zu solch stolzem Worte hatte. Hier ist die Kuppel seines Lebenswerkes; die Schöpfung, die all die anderen gleichsam resumiert, das hohe Lied der Liebe, die Anrufung des schöpferischen, liebespendenden Geistes, des creator spiritus im ersten Teil, die Erfüllung aller Liebesgnade im zweiten, in dem die Anachoretenszene des Faust Antwort und Deutung gibt. Hier ist die Aussicht frei, der Geist erhoben. Eine Schöpfung von unvergleichlicher Gewalt der Inspiration, die in einem seeligen Fieber aufgezeichnet und dabei mit bändigender Meisterhand zu innerer Ordnung und zu vollendeter Vielfalt innerhalb festgeschlossener Einheit geformt worden ist. „Als ob es mir diktiert worden wäre", sagte er, um den Zwang zu kennzeichnen, der ihn während der unbegreiflich kurzen drei Wochen gebannt hielt, in

denen er das Riesenwerk zu Papier brachte. Er machte — ich habe es schon erzählt — in den Zeiten seines Schaffens immer den Eindruck eines Entrückten, der, wenn die Verrichtungen des Alltags riefen, wie aus weiten, geheimnisvollen, wunderbaren Welten mit dem Ausdrucke frohen Staunens auf dem durchleuchteten Gesicht ins Leben zurück zu kehren schien; aber in der Fülle dieser Sonnentage 1906 muß er wie ein Traumwandelnder gewesen sein, wie von der seligen Empfindung fortgetragen, von aller Pein des begrenzten Ich befreit, nur mehr der Vollstrecker eines hohen fremden Willens und dadurch gleichzeitig der seines wahren inneren Gesetzes zu sein. Das spricht sich nicht nur in der unaufhaltsam fortreißenden sturmvollen Kraft des Werkes aus, das in jedem Tone das Gepräge seines Schöpfers trägt und dem dabei doch die individuellen Züge des Eng-Subjektiven fehlen: die ganze Menschheit, nicht mehr der einzelne und sein Wille bricht in den Schrei nach dem schöpferischen Geist aller Dinge aus, und auch die trostvolle Verheißung, die diesem Ruf antwortet, ist eine von jenen, die nicht nur der einzelnen, sondern der gemeinsamen Not Stufen baut. Aber dieser Zustand höchster Hellsichtigkeit und Hellhörigkeit, verbunden mit dem eines im Wahrtraum dahinschreitenden, der sich einem höheren Befehl als auserlesenes Werkzeug hingibt, tritt nicht nur aus der Macht des Werkes selbst zutage; er äußert sich in allerlei seltsamen Dingen während dieser Schöpfung, bei denen man kaum mehr materialistisch an Zufälle denken kann und deren Seltsamstes eines ist, das man keinem anderen glauben könnte als Mahler selbst, der es berichtet hat. In der Stimmung jener Zeit, die jeder eigentlichen Produktion vorangeht und in deren unruhvollem, zwischen beglückter Hoffnung und bangem Verzagen schwankendem Warten auf die entbindende Vision sich alle Kräfte und Säfte oft bis zur Unerträglichkeit drängen und steigern, in dieser Stimmung wurde Mahler durch die lateinische Hymne „Veni creator spiritus“, die ihm in die Hand geriet, aufs jäheste getroffen — „zufällig“ wiederum nur für den, der daran glaubt, in Wahrheit, weil alles in ihm dazu bereit stand: mit einem Schlag richtete sich die ganze symphonische Schöpfung, deren unklares Werden sich so rätselvoll und so froh beunruhigend in ihm gemeldet

hatte, in großartigen Umrissen vor seinen Augen auf; der Riesenbau in seiner weitausschwingenden und doch so geschlossenen Gliederung wölbte sich, wie durch ein Zauberwort erschaffen, zu voller Höhe vor ihm empor — er brauchte nicht erst einen Plan, brauchte weder Skizzen noch disponierende Entwürfe und hatte nichts anderes zu tun, als diese blitzartige Vision in Zeichen festzuhalten. In einem einzigen großen Schaffensrausch von drei Wochen war das geschehen und die Particelle vollendet — „als ob es ihm diktiert worden wäre". Die Dichtung hatte sich mühelos den Tönen gefügt und sich symphonisch organisch einbauen lassen. Kurze instrumentale Zwischenspiele verbanden die großen Chorgruppen, und nur an einem Punkt des Werkes forderte ein unabweisbares inneres Gefühl einen längeren Orchestersatz, dessen Ausbreitung dem Tondichter immer wieder eine Empfindung des Widerstrebens erweckte und der sich doch keiner Änderung und keiner knapperen Fassung fügen wollte — er mußte gelassen werden, wie er war. Bei der Durcharbeitung des Chorsatzes ergaben sich manche Stellen, in denen Mahler sich in der Deklamation und Betonung des Lateinischen nicht ganz sicher fühlte. Gewissenhaft wie immer sendet er seinen Hymnentext einem befreundeten Wiener Philologen und bittet um Rat; er wird erteilt, aber in der Antwort bemerkt der Freund, daß an einer bestimmten Stelle eine ganze Gruppe von Versen in der ihm übersandten Abschrift fehle. Er legt die Ergänzungen bei; die Lücke war eben dort entstanden, wo Mahler jenes längere Orchesterzwischenspiel einsetzen ließ, und die hinzugekommenen Verse ließen sich in Umfang und Inhalt so überraschend genau dem schon komponierten einpassen, daß kein Takt wegzunehmen oder hinzuzufügen war und daß ohne die geringste Änderung nur die Chorstimmen über den Orchesterpart zu legen waren. Beispiele ähnlicher Intuition, die übrigens keinen mehr bestürzten als Mahler selbst, finden sich oft in seinen Werken; wer sie aber nicht gelten lassen will, wird zumindest das empfindliche Gefühl bewundern müssen, das — ohne daß der Zusammenhang der Dichtung durch das Fehlende gestört worden wäre — ganz unbewußt ein Etwas spürte, das er in seiner Musik auszudrücken hatte, um ein Ganzes zu vollenden, und das er aus sich

heraus, ohne das Gebot des dichterischen Wortes ausdrücken muß, wenn er nicht Stückwerk, nichts Halbes und bloß Angedeutetes hinstellen will, — und nichts war ihm verhaßter. Denn: „Ich habe niemals auch nur eine Note geschrieben, die nicht ganz wahr ist". Daß diese Wahrhaftigkeit, von deren Unerbittlichkeit jeder Takt seines Werkes zeugt, nicht nur eine subjektive ist, sondern auch eine ganz von seinem Ich abgelöste, aufbauende und ergänzende, beweist dieser merkwürdige Vorfall in seiner Werkstatt ebenso wie Mahlers ganz aus dem Unbewußten, ganz dem inneren Gefühl vertrauende und vom bloßen Verstand abseitige Art des Schaffens.

Diese „Achte" ist das Werk eines Siegreichen, der von seiner Warte aus auf die Not der in Dumpfheit knirschenden Welt blickt und der als Wissendgewordener den großen Schrei nach den befreienden Mächten des Lebens hört, der ihn so lange schon peinvoll umdröhnt hat, aber den er jetzt erst als Schaffender zu gestalten vermag, als Sprecher für die vielen, als Herold all ihrer Sehnsucht — weil er jetzt erst die wahre Antwort und den rechten Trost für diesen gebieterischen, drohenden, verzweifelten und rasender Hoffnung vollen Ruf weiß. Dieser Schrei und diese Antwort sind in der achten Symphonie zu Wort und Ton geworden. In dem schönen, wiederholt angeführten Gedenkblatt „Mahlers Weg" erzählt Bruno Walter, wie er an diese Schöpfung ging: „Er suchte weiter seinen Gott: accende lumen sensibus — das war die Sehnsucht seiner Seele, wie es die Triebfeder des Faustschen Strebens war: infunde amorem cordibus — das schien der Weg zu sein, der zu Gott führte und den auch die Schlußszene des Faust lehrte. So komponierte er den Hymnus „Veni creator spiritus", dem jene beiden Sätze angehören, als ersten Satz seiner achten Symphonie: die Schluß-Szene des Faust nahm er zum zweiten Satz. Mit beispielloser, elementarer Inbrunst stürzte sich Mahler in die Komposition dieser Worte; was lag ihm näher, als daß die Menschheit so anrufen, flehen, fordern mußte; und welche Wonne war es ihm, daß es eine Antwort wie die Goethesche Verheißung gab. Er konnte mir nicht genug davon erzählen, welches Glück es ihm bereitet hatte, sich diesen Goethe-

schen Worten so ganz hingeben und sie so tief in sich aufnehmen zu können."

Hier rundet sich der Kreis. Was der enttäuschten Sehnsucht des Jünglings nicht beschieden war, hat sich dem Manne erfüllt, der sich durch die dunkelsten Schlünde des Lebens zum sonnigen Grat einsamer Höhe emporgerungen hat: das Geheimnis des Allumfassens, der „allmächtigen Liebe, die alles bildet, alles hegt" und in deren tönender Gestaltung Lust und Leid aller Kreatur mitschwingt.

Und: hier ist ein Abschluß. Was ein neuer Anfang hätte werden können, die schmerzlich stille Schönheit der beiden Schöpfungen, die dieser Achten folgen, das hat der Tod zum Abgesang eines wunderbar aufleuchtenden, in allen Seligkeiten des Vollbringens und Erleidens allzurasch zu Asche gebrannten Lebens gewandelt. Das Lied von der Erde und die Neunte Symphonie in ihren ganz neuen Tönen, in der erschütternden Milde ihres Abendglanzes, in der kaum zu ertragenden wehvollen Verklärtheit ihrer Scheidestimmung sind die Epiloge der Mahlerschen Kunst geworden, deren Gipfel die „Achte" bedeutet. Wer Mahler und seinem Wesen nahegekommen ist, wer ihn in seiner alles zur Höhe aufschleudernden, immer in holden und furchtbaren Träumen hinschreitenden, jede Vollkommenheit gierig an sich reißenden Art wahrhaft erkannt hat, wird vielleicht andere Werke mehr lieben, als dieses monumentalste von allen, in dem er die Selbstentäußerung weiter getrieben hat als in irgendeinem anderen, in dem all sein individuelles Leben in das der Menschheit hinübergeströmt zu sein scheint und das doch in jedem Takte so spezifisch „Mahlerisch" ist als nur irgendeines. Man wird andere seiner Werke vielleicht mehr lieben, weil sie mehr von seinem Selbst aussagen und wird trotzdem von keinem in derartige Selbstvergessenheit entrückt werden, bei keinem so stark das Gefühl haben, das alle hohen Werke, die Missa, die Matthäuspassion, der Tristan erwecken: daß man jetzt das Herz der Welt schlagen zu hören meint und daß alles Leben dieser Stunde ringsum erloschen und einzig in den engen Saal gedrängt sei, in dem diese rufenden, beschwörenden, fordernden Töne und ihre verheißungs-

volle und beschwichtigend antwortende Botschaft auffliegen. Und wird bei keinem so stark die Empfindung der Vollkommenheit haben; nicht in dem Sinn, daß hinterher der erwägende Verstand keinen Einwand zu machen vermöge — denn vollkommen ist nur der Heilige und das Tier; alles Menschenwerk und auch das höchste ist unvollkommen wie der Mensch selbst und enthüllt vielleicht seinen verführerischesten Zauber in dieser Unvollkommenheit, die zum Künstler und seinem Werke ebenso gehört wie seine Kraft und Schönheit, sein heftiger Mut und die Reinheit seiner Seele, — und, wer weiß, gerade dort, wo sein Ringen versagt und wo sich eben dadurch sein Wesen enthüllt, dort, wo dunkle Gewalten Schönes verstören, wird unser Gemeinsames mit ihm sein, das, was uns erst zu seinem besonderen Selbst hinführt und es verstehen lehrt. Um uns zu sich zu zwingen, genügt nicht nur das Reine, Klare, Durchleuchtete eines Kunstwerkes; es muß wie der Mensch selbst sein Häßliches, Unvollkommenes, ja Absurdes haben (das was Goethe als das dem Verstand Inkommensurable vom Dichter fordert), um jeden in das beherrschende Gefühl zu verstricken: das gehört zu uns und wir zu ihm. In diesem Sinne werden manchen — und ich bekenne mich zu ihnen — die ersten Schöpfungen Mahlers noch näher stehen als die Achte, die mehr „objektive" Vollkommenheit hat und deren eigentliche Vollendung noch anderswo liegt; in dem ganz geglückten restlosen Ausdruck einer Persönlichkeit und dessen, was sie sagen wollte; in der ganz geglückten Lösung eines durchaus neuen symphonischen Problems, in der überlegenen Meisterschaft des Formalen, vor allem aber in der unerhörten Einheit ihrer Thematik, die überall, einem organischen Wesen gleich, ganz kleinen Keimzellen entsprießt, ein Motiv aus dem anderen erwachsend, das nächste bedingend, aus Wurzeltrieben entwickelt, die zuerst nur gleichsam unterirdisch wachsen und erst später zu ihrer ganzen Entfaltung gelangen. Nichts müßiger als Vergleiche mit anderen großen Werken; wenn ich vorhin welche genannt habe, so ist es nicht geschehen, um Mahler in eine Reihe mit Beethoven, Bach und Wagner zu stellen — eine Einordnung, die jetzt sicherlich noch als Sakrileg empfunden würde, und die

eine nahe oder ferne Zukunft entscheiden mag, die es in Abzug bringt, was an dieser Symphonik gerade durch unsere mangelnde Distanz, durch ihre Gegenwart, durch die Beziehung auf uns und unser inneres Leben, durch die „Kraft der Gleichzeitigkeit" so stark wirkt. Aber ruhig kann gesagt werden, daß es vielleicht außer der Symphonia domestica des Richard Strauß kein modernes symphonisches Werk gibt, das derart in all seinen Teilen durch solch festgeschmiedete, organisch zusammenhängende, aus dem gleichen motivischen Urkeim aufblühende Thematik verbunden ist wie dieses, das gleich einem Naturwesen dasteht. Für jene, denen dies oder jenes Thema nicht „bedeutend" genug sein wird: wem bei diesem Baum die Themen „Blatt" und „Zweig" zu nichtssagend sind, der wird nie zur andächtigen Betrachtung der mächtigen Krone fähig sein. Wer sich an Einzelheiten klammern will, wird auch in dieser „Achten" — und in welchem Werke nicht? — auf Stellen stoßen, die nicht ganz so inspiriert sind wie die am stürmischesten hinreißenden, die unmächtiger und äußerlicher sind oder gar an fremde Wendung anklingen. Aber ihrer sind so wenige, und sie liegen so sichtbar an der Oberfläche, daß es ein klägliches, subalternes und verarmendes Beginnen ist, bei ihnen und bei der vielleicht allzu konstant festgehaltenen Es-dur-Diatonik zu verweilen, nur um zu beweisen, daß man kritische Fähigkeit und Unterscheidungsvermögen genug besitzt, um sie zu erkennen, oder um den Vorwurf blinder (oder tauber) Begeisterung abzuwehren, oder gar, um zu versuchen, von diesen weniger widerstandsfähigen Punkten aus den ganzen hohen Bau zu demolieren.

Ich habe vorhin von einem neuen symphonischen Problem gesprochen, das in dieser „Achten" gelöst wird, und meine damit natürlich nicht die Zweiteiligkeit des Werkes: die Gliederung in einen riesenhaft ausschwingenden, aber durchaus dem überkommenen symphonisch-formalen Schema folgenden ersten Satz und in einen zweiten Teil, der die Elemente „Adagio-Scherzo-Finale" in einen einzigen großen Komplex zusammenfaßt. (So wie es vor Mahler schon Liszt und Strauß in scheinbar einsätzigen symphonischen Werken versucht hatten). Das neue Problem liegt anderswo: in

der Verwendung der Singstimme. Hier ist zum erstenmal die „Symphonie an sich“ geschaffen; zum erstenmal das Ur-Instrument und herrlichste dazu, die menschliche Stimme nicht nur — wie Mahler es oft zuvor tat — als Träger des aufhellenden Wortes verwendet worden, sondern rein instrumental und ohne der symphonischen Form irgendwie Abbruch zu tun. In Mahlers „Achter“ wird die Menschenstimme zum erstenmal als obligates Instrument eingeführt, so daß die Form des Symphoniesatzes — das Schema: Erster Teil mit den Haupt- und Seitenthemen, zweiter Teil mit Durchführung, Reprise und Coda — unangetastet bleibt, der Gesang alle Phasen der rein symphonischen Ereignisse begleitet, dazu aber — das versteht sich von selbst, und es wäre sonst nur ein unkünstlerischer koloristischer Versuch — neben dieser instrumentalen Eingliederung noch die wesentliche Aufgabe erfüllt, der durch das deutende Wort beschwingte geistige Herold des Ganzen zu sein. Diese Doppelaufgabe hat Mahler meisterlich gelöst. Im ersten Teil bringt die Polyphonie des unaufhaltsam drängenden, bittenden, zu wildem Rufe gesteigerten und wieder zu stiller Andacht gesammelten Gesanges eine Stimmung von derart aufwiegelnder, widerstandslos vorwärtsbrausender, sturmvoller und revolutionierender Macht, als wälze sich eine ungeheure verzückte Menge unhemmbar dahin, ein erregt hoffendes, ekstatisch flehendes Massenmeeting für den lieben Gott; im zweiten wird der Gesang — ebenso wie der Klang des Orchesters — derart entmaterialisiert, ins Unirdische verflüchtigt, und unsubstanziell, daß es — besonders in der ersten Hälfte — ganz ins Visionäre gerückt ist, ganz unreal, wie aus fernen Welten klingend, ein tönender Abglanz hoher Ahnung, die sich dann in wunderbar zart leuchtenden Klängen erfüllt und offenbart. Wie stark geführt und zwingend gestaltet das Wort in diesem Werke behandelt wird, zeigt am eindringlichsten diese Anachoretenszene, in der das Nacheinander zu einem Nebeneinander wird, in dem diese aufwärts kreisenden Chöre zu einer strahlenden Helligkeit ansteigen. Man betrachte den ersten Chor der Anachoreten — ob hier nicht die spritzende Woge, das durch die Stämme schimmernde Licht, einzig durch die Art der Wortbehandlung, die hier zu einer Art Wort-

kontrapunkt wird, in einer Plastik und Bildhaftigkeit imaginiert werden, die die nicht so symbolisch wirkenden Mittel der Malerei kaum erreichen könnten. Der organischen thematischen Einheit beider Teile, von der schon gesprochen wurde, die dann an einigen Beispielen gezeigt werden soll und die sich im übrigen weniger in Motivwiederholungen und Zitaten, sondern in der engen, aus gleicher Wurzel stammenden inneren Verwandtschaft aller Hauptmotive äußert — dieser thematischen Einheit entspricht eigentlich keine stilistische. Im Gegenteil: die beiden Teile der achten Symphonie sind in sehr verschiedenem Stil gehalten, und nur das geistige und motivische Band und das Zurückgreifen des Schlusses mit dem Chorus mysticus auf den Stil und das Hauptthema des ersten Teiles stellen auch hierin die organische Harmonie und das Gleichgewicht des Ganzen her. Der erste Teil, der, wie schon erwähnt wurde, die Hymne „veni creator spiritus" des Mainzer Erzbischofs Hrabranus Maurus mit rauschenden Flügeln in die Höhe trägt, ist mehr im polyphonen Stil der Kirchenmusik gehalten; in einer machtvollen, mehr romanisch aufstrebenden als gotisch verzackten Art der Stimmführung, die ihre eigene Regel in sich trägt, voller Probleme fesselndster Art, nirgends eine Imitation Bachs oder der Missa oder Liszts, und so eng mit der Dichtung vermählt, daß deren Höhepunkt auch zum Herzen des ganzen Werkes geworden ist: ein ungeheuer ausgeweiteter, aber streng dem symphonischen Gesetze folgender „erster Symphoniesatz", dessen gewaltig rufendes Hauptthema mit all seinen Nebenstimmen fast das ganze Motivenmaterial des Werkes aufstellt und dessen Durchführung in einer enormen Doppelfuge alle Themen vereinigt, variiert, steigert und in flutender Breite zur Wiederkehr des Hauptteiles und zu einer hinreißend aufgetürmten Coda führt. Der zweite Teil ist weit impressionistischer gehalten; zumal sein Beginn, ein wundervoll mystisches Landschaftsbild in Tönen, die gleich unmittelbaren Lauten der unbelebten Natur wirken, — ein Flimmern und Rieseln von Licht, ein mildes, schwirrendes Leuchten zarter, verhüllender Nebel, hinter denen sich das kommende Schicksal verbirgt; ganz schattenhaft geistern, von leise klagenden Stimmen übertönt, die im ersten Teil so mächtig

aufstrahlenden Themen vorüber, die dann erst, ganz entfaltet, zu ihrem eigentlichen musikalischen und geistigen Sinn gelangen; wenn die Gesänge der Engel in ihrer freudigen Liebesseligkeit aufjauchzen, der beherzt hinreißende Reigen der seligen Knaben immer höher schwebt, das rührende Geflüster der drei Marien sich zum Bittgesang für die Büßerin vereint, die Mater gloriosa in Glanz und Glorie einherschwebt und endlich der Chorus mysticus wie ein Hauch der letzten Geheimnisse herüberweht, dann hat man ein Entschleiern der Goetheschen Szene miterlebt, wie es keinem zuvor gelungen ist. Ganz frei von allem Kult, von allen katholisierenden Elementen, ohne pomphafte Weihrauchfeierlichkeit, alles Religiöse abstreifend, zu pantheistischer Andacht gelöst, zu einer Helle und Freudigkeit, die erst den menschlichen Sinn der Dichtung erfüllt; ein Verschweben ins Licht, die Hingabe an die wundervollste Liebesbotschaft, die diese tönende Faustexegese verkündet. Wenn zum Schluß die Posaunen der Erzengel die Erfüllung des Anrufes an den creator spiritus, der hier in der Gestalt der ewigen Liebe gekommen ist, in alle Weiten der Welten schmettern, steht man unter einem Eindruck von solcher Gewalt, von solcher Fülle der inneren Gesichte, daß man die Kunst des Ganzen völlig vergißt, die Meisterschaften des Kontrapunktes und der Polyphonie, der thematischen Verzweigung, ja sogar der Instrumentation, die wiederum, wie jedes Mahlersche Werk, ihren eigenen Stil hat. Es geht hier — wieder ohne müßige und anfechtbare Vergleiche ziehen zu wollen — wie bei Wagner, bei dem man (selbst innerhalb der Tetralogie) nur einen Takt anzuschlagen braucht, um zu wissen, welchem Werk er angehört — so verschieden ist der thematische und orchestrale Stil in jedem dieser Dramen, von denen doch wieder jeder Takt ihren Meister aussagt und keinen einen anderen aussagen könnte, — so ganz ist jeder Ton von Wagners Wesen angefüllt und so wenig ist doch eine Stelle, die Siegmund singt, mit irgendeiner des Siegfried zu verwechseln. Bei Mahler ist es ähnlich: jede seiner Symphonien hat ein nur ihr eigenes Gepräge, sogar inhaltlich Ähnliches ist in jedem Werk anders profiliert und nicht zu verwechseln. Selbst dort, wo herbe und grelle Klänge in der Achten an den „früheren" Mahler

mahnen möchten — die ersten beiden Orchesterzwischenspiele des ersten Satzes zum Beispiel — ist hier alles gleichsam transzendentaler, ist, um doch einmal etwas „Kritisches“ auszusprechen, weniger auf das interessant Häßliche und Bizarre gestellt als auf die schmerzlichste Intensität des Ausdruckes. Während früher oft Stellen vorkommen (und sogar in Mahlers „Neunter“ gibt es eine solche), wo eine unerwartete schrille Verzerrung von grotesker Willkür wirkt, als würde ein geliebtes Antlitz plötzlich die Zunge herausstrecken. Sicher nicht so gemeint; sicher nur im Drang nach überscharfer, bis zur Selbstverhöhnung und Selbstverwundung wahrhafter Prägnanz mit derartig gespenstig fratzenhafter Dämonie wirkend. Aber doch vielleicht nicht unbewußt genug und mit einer fühlbaren, geflissentlichen Neigung zur Extravaganz, die möglicherweise nur in unserer undistanzierten Empfindung liegt, die aber in der Achten ebenso wie in den Nachtstücken der Siebenten — vom Lied von der Erde ganz zu schweigen — völlig fehlt. Hier hat der Klang den edlen Goldglanz hieratischer Heiligenbilder und eine ätherische Zartheit, als hätten Botschaften, die aus fernen Reichen herüberwehen, Stimme und Atem bekommen.

Die beiden in gigantischen Maßen gefügten Teile des Werks sind thematisch so eng verbunden, als ihre Sprache verschieden ist. So wie die Worte, sind auch die Töne des ersten Teils mehr lateinisch in ihrer dem Kirchenstil genäherten, knapp geschmiedeten, formstrengen Logik, die des zweiten ganz deutsch in ihrer verträumten, mystischen Romantik, ihrer andächtigen Versunkenheit, ihrer sehnsüchtigen Verklärtheit, ihrem unbeschreiblichen Erlösungsjubel. Auch in ihrer Gliederung sind sie durchaus verschieden. Der erste Teil geschlossen, gewissermaßen konzentrisch, jeder Takt dem Mittelpunkt zustrebend und an ihn gebunden, in der festen Architektur eines dreiteiligen Portikus, dessen mittlerer Bogen der stolzeste ist. Der zweite phantasierend, aneinanderreihend, mehr Cyklorama als Aufbau, eine großartige Bilderfolge, eine Vision in die andere immer heller, leuchtender, versengend-lichter bis zur herrlichsten Glorie überfließend. Umso staunenswerter die Einheit, die doch

erreicht worden ist; die gleichsam geistige Entwicklung der Themen in ihren Beziehungen untereinander: man vergleiche, wie das infirmans nostri corporis das flehend hallende Rufthema des Beginns verfinstert und ins Schmerzliche rückt und wie es dann zu dem „uns bleibt ein Erdenrest zu tragen peinlich“ wird; wie sich das „Imple superna gratia“ zu Gretchens inniger Fürbitte wandelt; wie das grandiose Thema des „accende lumen sensibus“ im Beginn des zweiten Teils, einer noch nicht erfüllten und erst nur geahnten Botschaft gleich, wie hinter Schleiern birgt, nur in schattenhafter Andeutung; wie sich aus dem Anruf des ersten Themas und dem „accende“-Motiv am Schluß des ersten Teils das Liebesmotiv entwickelt, das den ganzen zweiten Teil beherrscht und dessen Schluß zu wundervoller Seligkeitswonne erhebt; wie — — aber ich müßte ein eigenes Kapitel einfügen, um all diesen mit genialer Intuitionskraft hergestellten Zusammenhängen nachzugehen und sie klarzulegen. Sei mir erlaubt, auf meine ausführliche thematische Studie zur „Achten“ hinzuweisen[1]) und in diesen Blättern, die geflissentlich und in Mahlers Sinn alles Analytische vermeiden, nur die wichtigsten Themen und ein paar knappe Andeutungen zu geben.

„Nach dem ersten Thema wird kein Widersacher mehr im Saal sein“, hat Mahler gemeint; „es muß jeden umwerfen“. Nichts Atemversetzenderes als dieser auch durch seinen taktwechselnden Rhythmus ungeheuer angestraffte, wie in einen einzigen, lange zurückgehaltenen und jetzt unwiderstehlich losbrechenden Schrei gepreßte Ruf nach dem schöpferischen Geist. (Der 4. Takt des Chors ist das Grundmotiv, die Keimzelle, aus der sich zumindest rhythmisch, wenn auch modifiziert, fast jedes der kommenden Themen entwickelt; die beiden gleichzeitig entwickelten Varianten des Hauptthemas b und c beherrschen in mannigfacher rhythmischer Verschiebung den ganzen Satz):

---

[1]) Sie ist, auf Wunsch des Meisters verfaßt, in der Universaledition erschienen, in der jetzt mit Ausnahme der bei C. F. Peters, Leipzig verlegten „Fünften“ sämmtliche Werke Mahlers vereinigt sind.

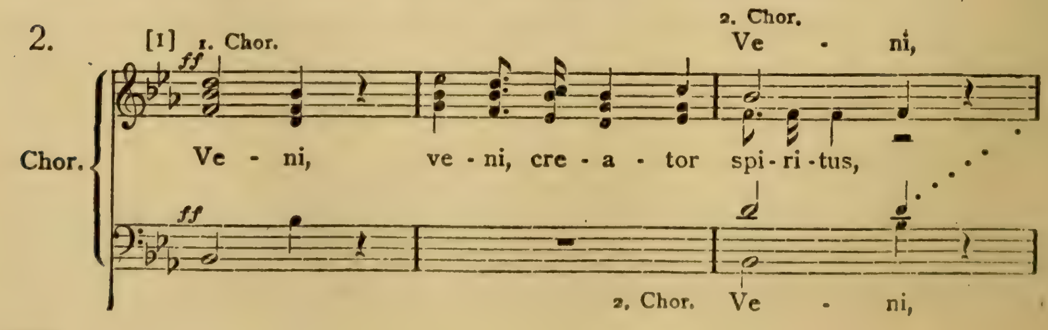
Allegro impetuoso.

1\. Chor. Orch.

Ve - ni, ve - ni, cre - a - tor spi - ri - tus, ve(ni) usw.

Org. Org. Baßkl. Fag. Kb. Org. Trp. 1. Pos. pizz. Pk.

Hineinschieben des zweiten Themas (2a) zur Wiederholung und den Veränderungen, resp. der Umkehrung des Hauptthemas:



Vl. a Holzbl.

Orch. *ff* Pos. *sf*

B.-Kl. Fag. K.-Fag. Kb. Vlc.

[2]

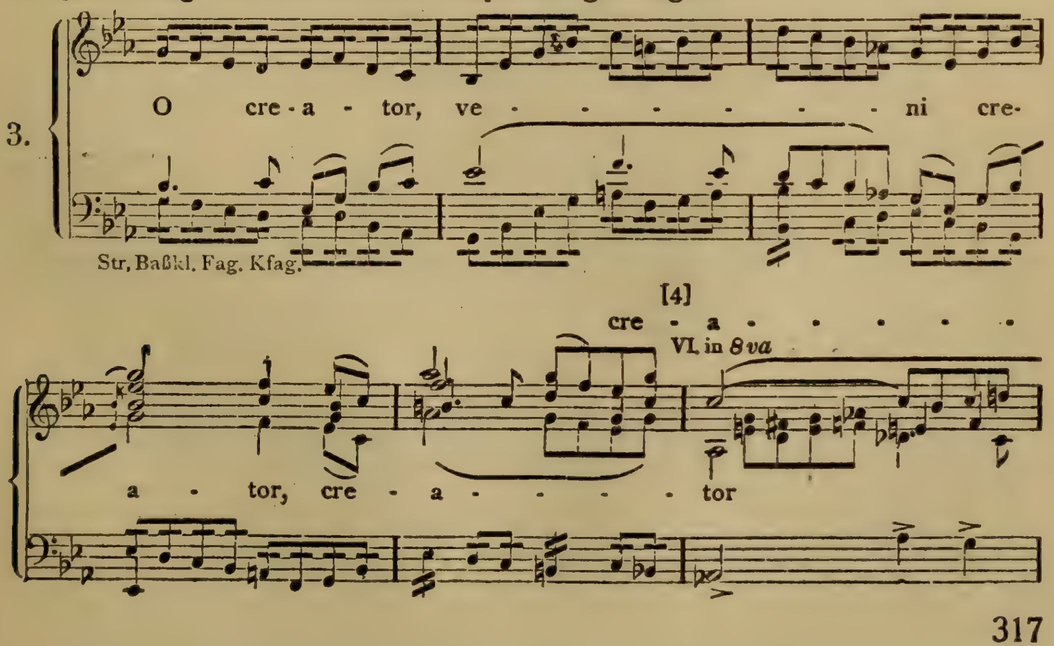
ve - ni, cre - a - tor spi - ri - tus
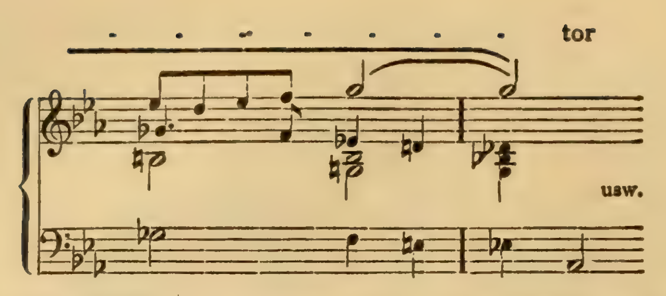
1. Chor. cre - a - - tor spi - ri - tus usw.

tr
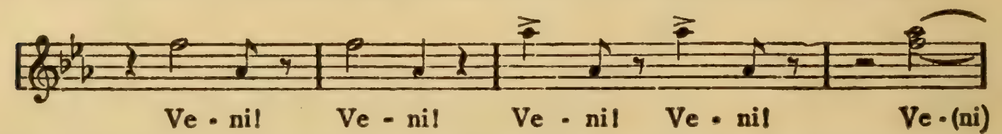
sf

Das dritte, wichtige Teilmotiv, in der Doppelfuge der Durchführung zu großartig mitreißendem Impetus gesteigert:





schließt die Hauptthemengruppe ab. Erschütternd das immer wieder heranschäumende, hochaufspritzende Wogen dieses Rufs und die verzweifelt hoffenden, drängenden und bittenden Schreie



und von milder Frömmigkeit und zartester Beschwörungsinbrunst das Gesangsthema:

[7] Etwas (aber unmerklich) gemäßigter.

1. Sopr.

Sopran-Solo.

Im - - ple su - per - - - - - na gra - ti - a,

5.

pp

Org.

Orch.

pizz.

Hr.

gra - ti - a, quae tu cre - a-(sti)
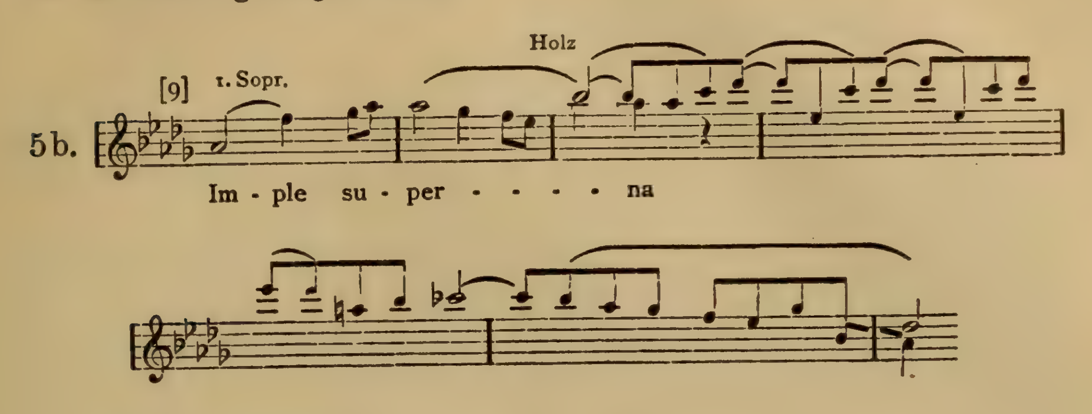
[8]

Ten.-Solo.

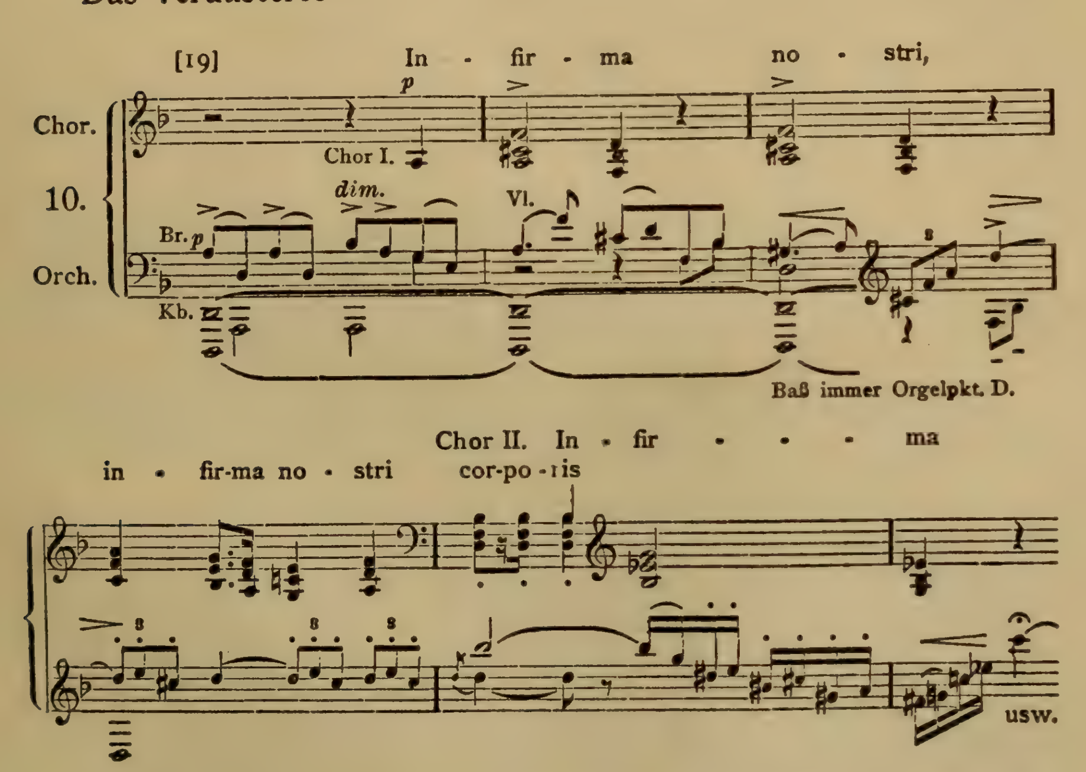
Im - - ple su- usw.

Hr.

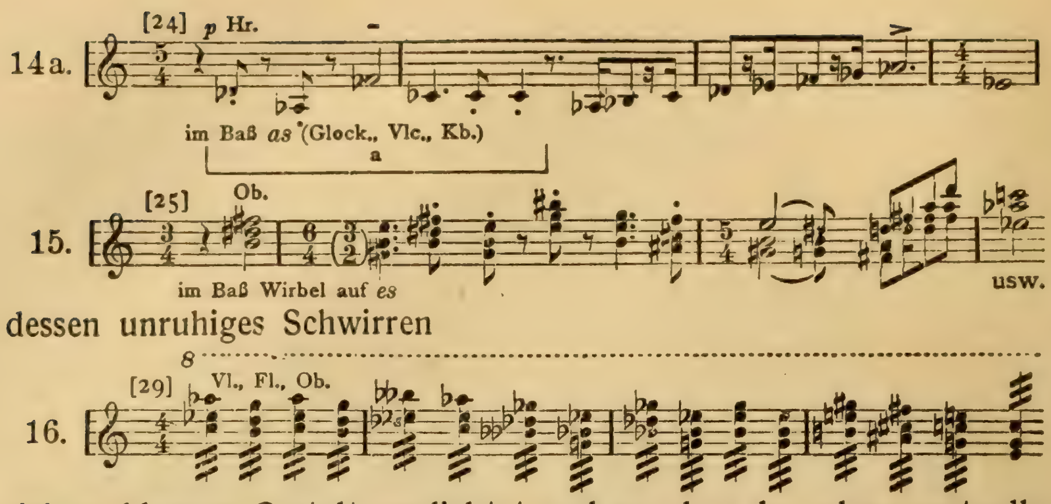
das im Sopran weiterklingt und von den Holzbläsern wie auf Flügeln in die Höhe getragen wird.



Das verdüsterte



dessen thematische Beziehung vorhin angedeutet wurde, seine gleichfalls im 2. Teil erst aufgehellte Fortsetzung (virtute firmans perpeti —kein Engel trennte geeinte Zwienatur der innigen beiden!) führen zum ersten, ganz spukhaften Orchesterzwischensatz



dessen unruhiges Schwirren

8
[29] Vl., Fl., Ob.
16.

sich zu klarerer Gestalt verdichtet und aus dem der schwermutvolle Gesang aufsteigt:

[30] Noch einmal so langsam.

p Baßsolo.

In - fir - ma, in - fir - ma no - stri cor - po - ris

17.

Orch.

pp

fir - mans per - pe - ti

Tenorsolo. Vir - tu - te per - pe - ti

f

cresc.

der dann so ergriffen in das Gesangsthema (5) überströmt. Der erste Teil des Satzes ist abgeschlossen; die Durchführung beginnt; in ihrer ungeheuren Steigerung, dem machtvoll ausbrechenden, ekstatischen Ruf nach Licht und Liebe, dem Höhepunkt des Werks, dem Motto des Mahlerschen Schaffens:

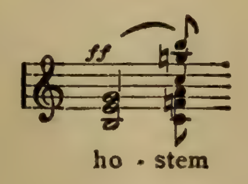
[38] Mit plötzlichem Aufschwung.
Alle Stimmen *unisono.*

22.

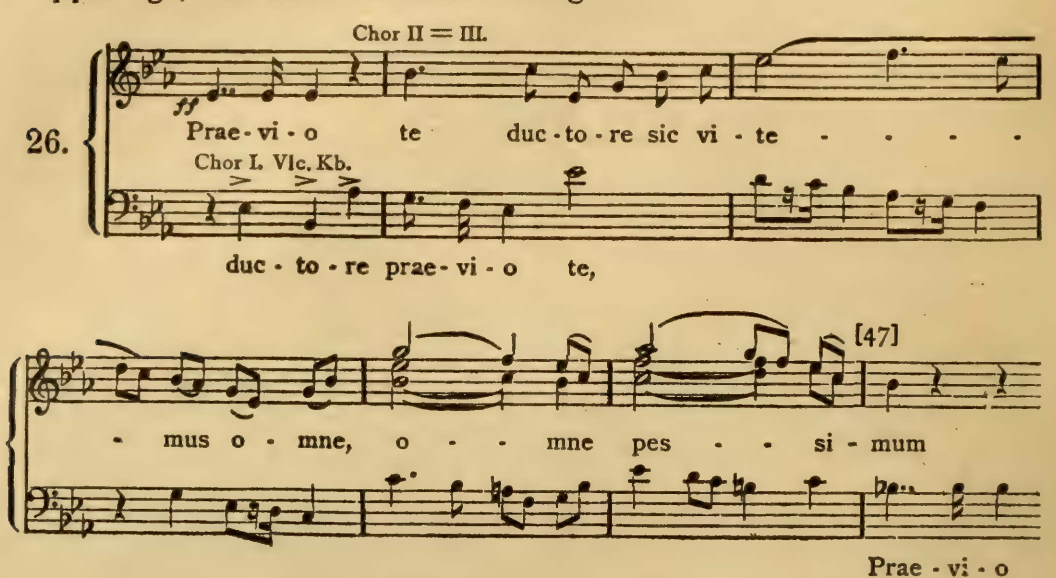
Chor. ff
Ac - cen - de, ac - cen - de lu - - - men
sen - si - bus, lu - men, sen - si - bus, sen - si - bus, ac-cende sen - si - bus

Orch. ff trem.

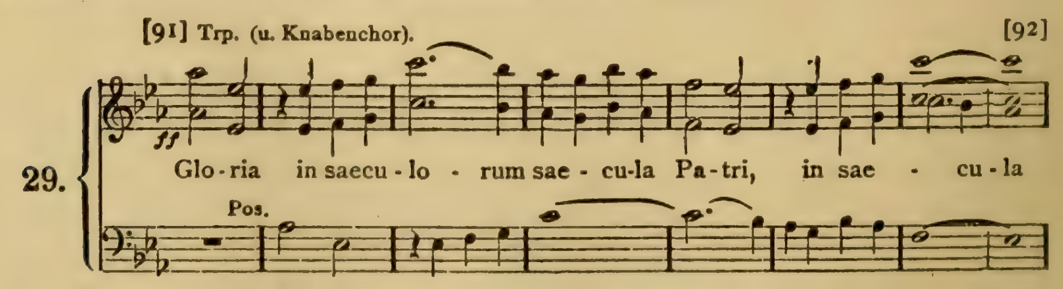
und weiter in stürmender, frenetischer, jauchzender, von Jubel und Schluchzen durchschütterter Steigerung; zu Aufschreien in schneidender Drohung:



weiter zu der unaufhaltsam in loderndem Schwung hinschreitenden Doppelfuge, die nach diesem Anfang



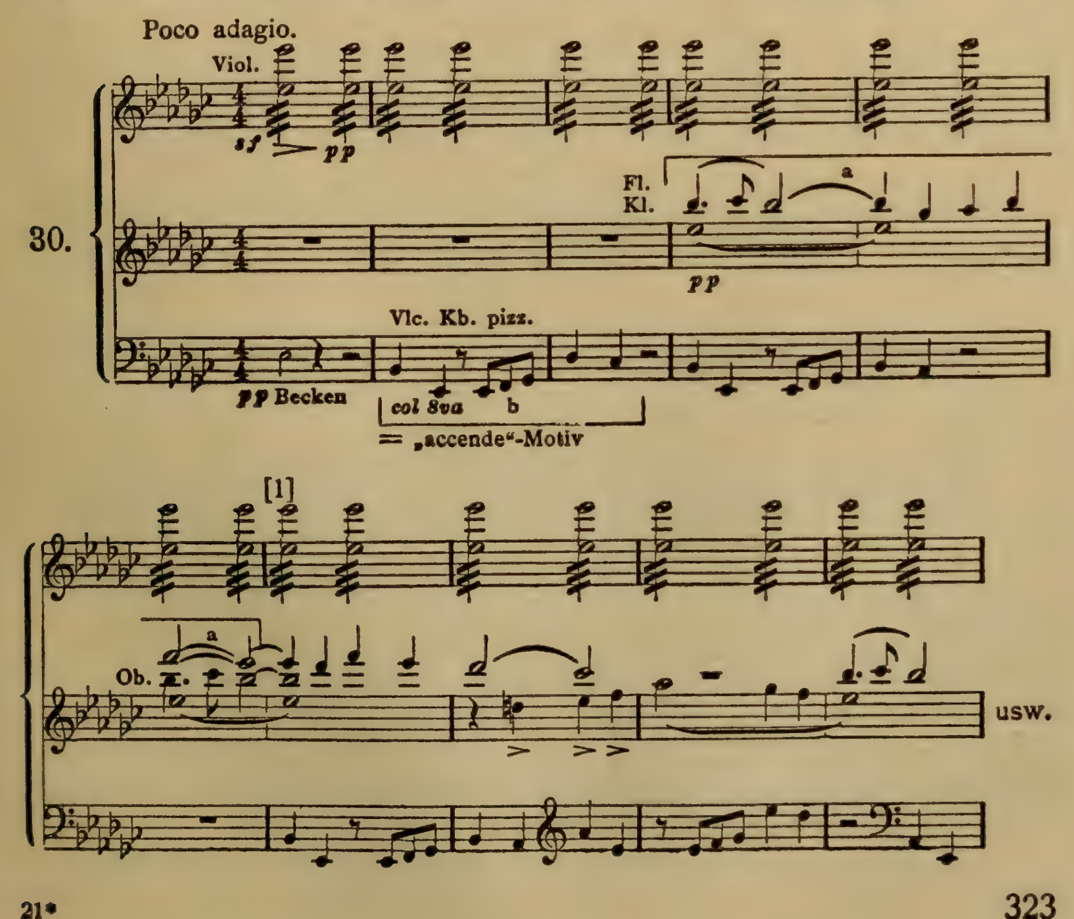
alle Themen ineinander schlingt, sie zur Höhe reißt und sie schließlich zu brausendem, forderndem, inständig flehendem Bittgesang vereinigt: zur Reprise, die die Klimax dieser Durchführung und neuer Ausgangspunkt ist; wie stets, keine mechanische Wiederholung, knapp, verkürzt, in die geheimnisvollsten und innigsten Episoden ausweichend (Da gaudiorum, praemia — wundervoll!) und schließlich in die von froher Entschiedenheit getragene Koda, in der die Klage um das „infirma corporis" zum jubelnden Gloria geworden ist und in der isolierte Trompeten und Posaunen wie von anderen Welten herüber die Liebeserfüllung — durch Wandlung des accende-Motivs zum Liebesthema — schmetternd verkünden:
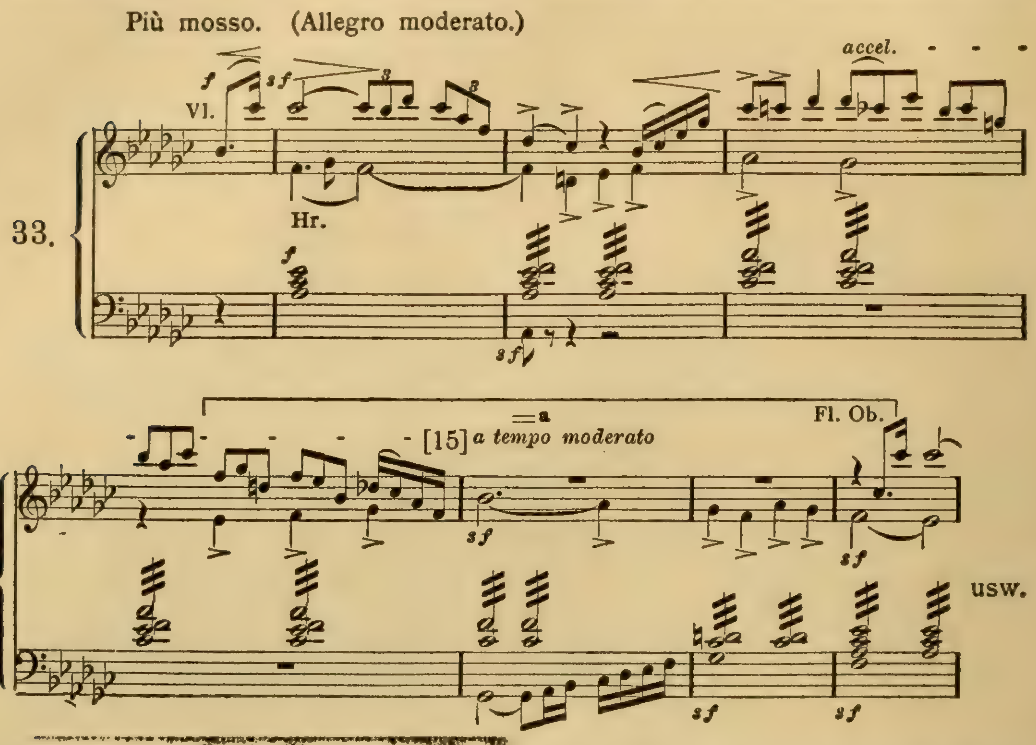


Ein Satz, wirklich wie im Fieber empfangen, und dabei von einer innern Ordnung, von einem Gleichgewicht in diesem unwidersteh-

lichen, unaufhaltsamen Vorwärtsfliegen, wie es nur jene Meisterhand bändigen kann, die mit dem Wurf des Rondofinale der „Fünften“ all den braven Kontrapunktikern das hellste Entsetzen eingejagt hat.

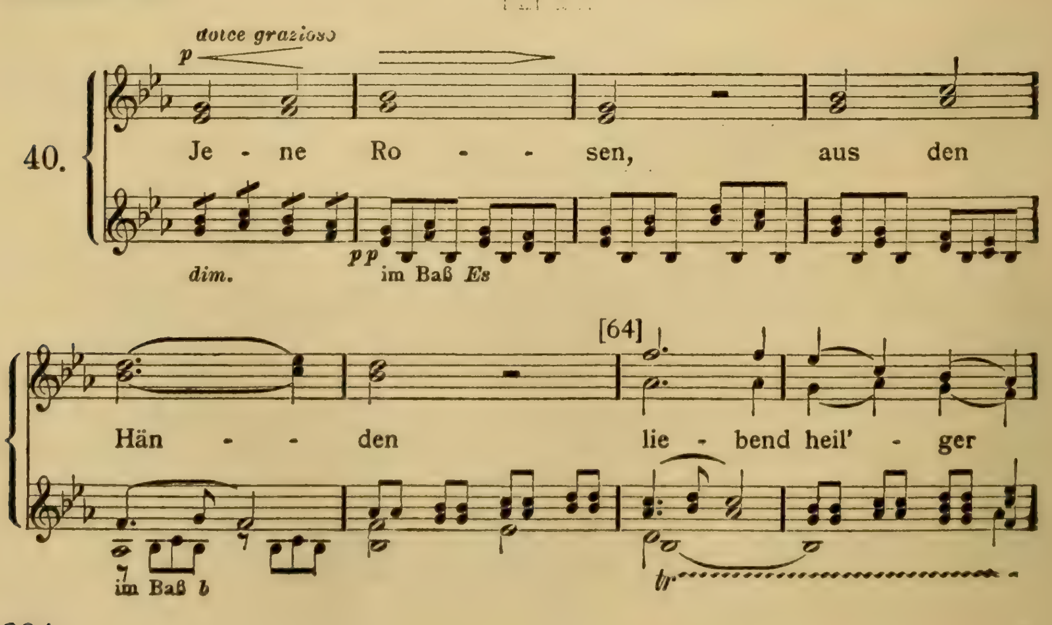
Vom zweiten Teil nur ein paar erlesene Ausschnitte; das traumhafte Landschaftsbild des Beginns, die feierliche Oede der Bergschlucht, die Wasserstürze, Höhlen und Klüfte in ihrem geheimnisvollen Silberlicht; die Gestalten der Anachoreten, der seligen Knaben, der frommen Löwen — während alles Kommende, die lichten, erlösenden Himmelsscharen noch gleichsam in den blendenden Glanz entrückter Höhen gehüllt sind und sich nur, einer hohen Ahnung gleich, verheißungsvoll in den herabwehenden Klängen der vibrierenden Geigen, der zarten Holzbläserstimmen, der entmaterialisierten Gesänge der Flöten und Oboen offenbart. (Die „Keimzelle“ des ersten Themas, rhythmisch modifiziert in dem Takt a, auch in diesem zweiten Teil das gemeinsame Motiv, ist Bindeglied.)



Die leidenschaftliche Anachoretensehnsucht und die Liebesverkündigung (a), die in hoheitsvoller Beruhigung die Ekstase bändigt



Das schwärmerisch liebliche, in holder Heiterkeit hinschwebende Scherzando



Bü - - ße - rin - nen hal - - fen

im Baß immer b

uns den Sieg ge - win - nen und das
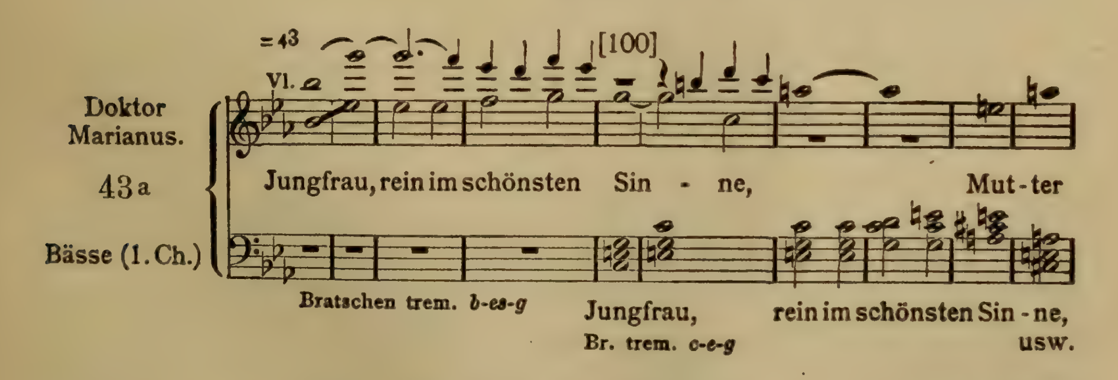
Unterstimmen simile

im Baß b
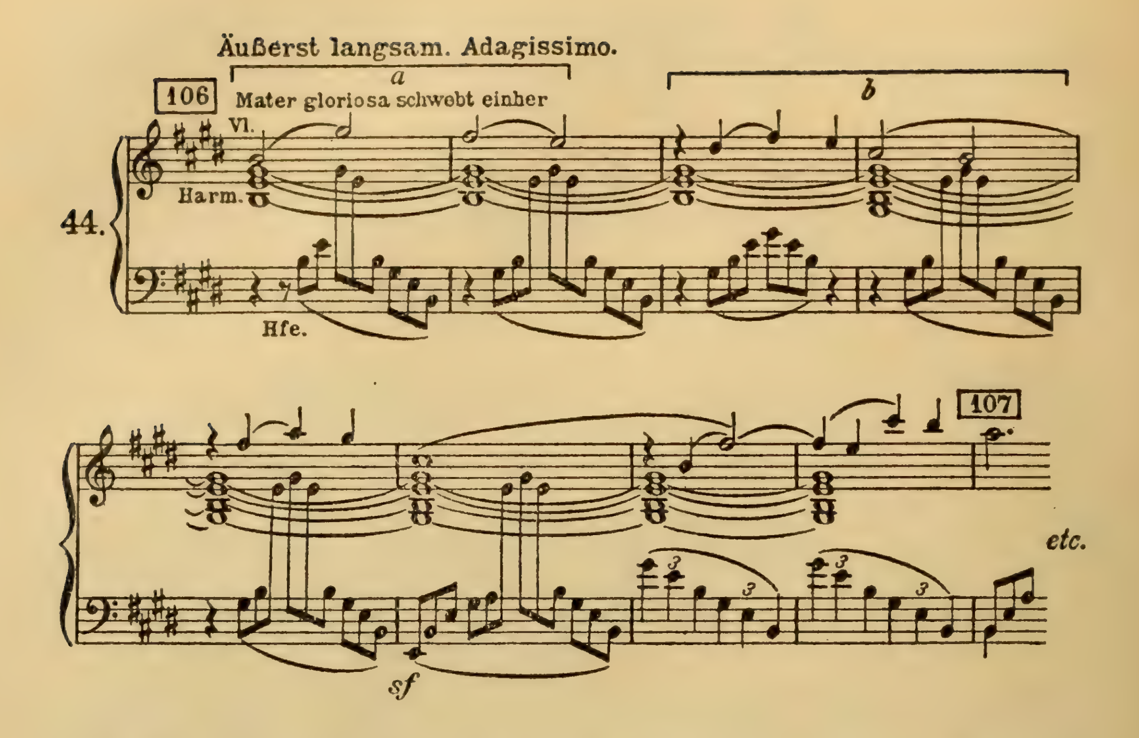
[65]

ho - he Werk voll - en - - - - - - den

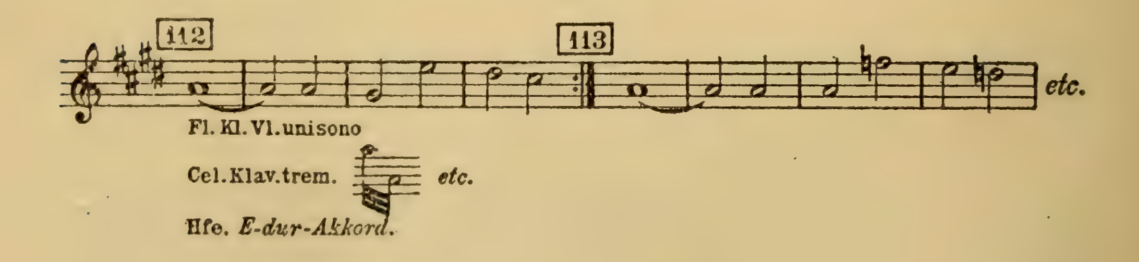
Die überirdisch verklärte Anrufung der Jungfrau



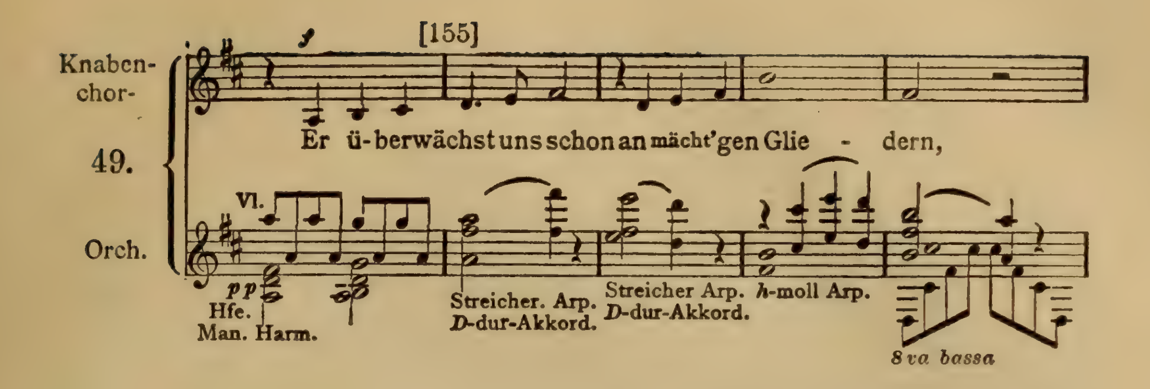
die in goldenem Licht still, ernst, in unendlicher Demut und Würde herabschwebende Erscheinung der Mater gloriosa
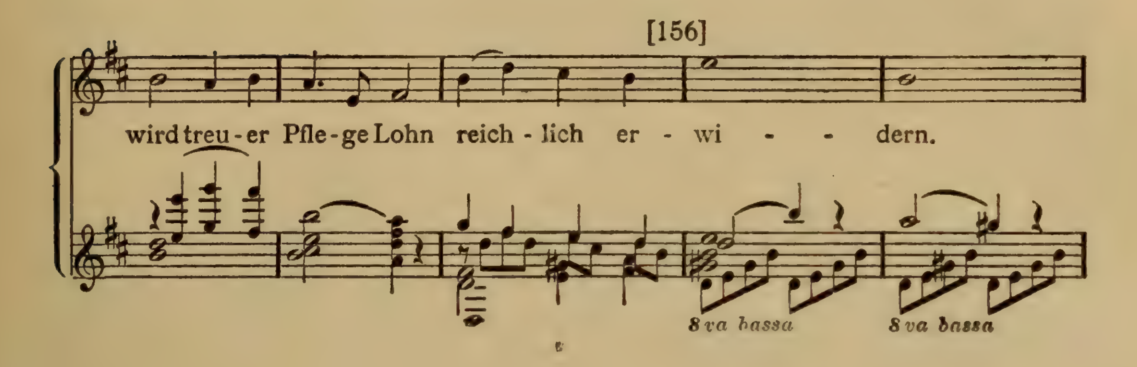


und die in ihrer einfachen, reinen Fürbitte unsäglich rührenden Worte und Töne, die die „Unberührbare“ um Vergebung für die Sünder anflehen
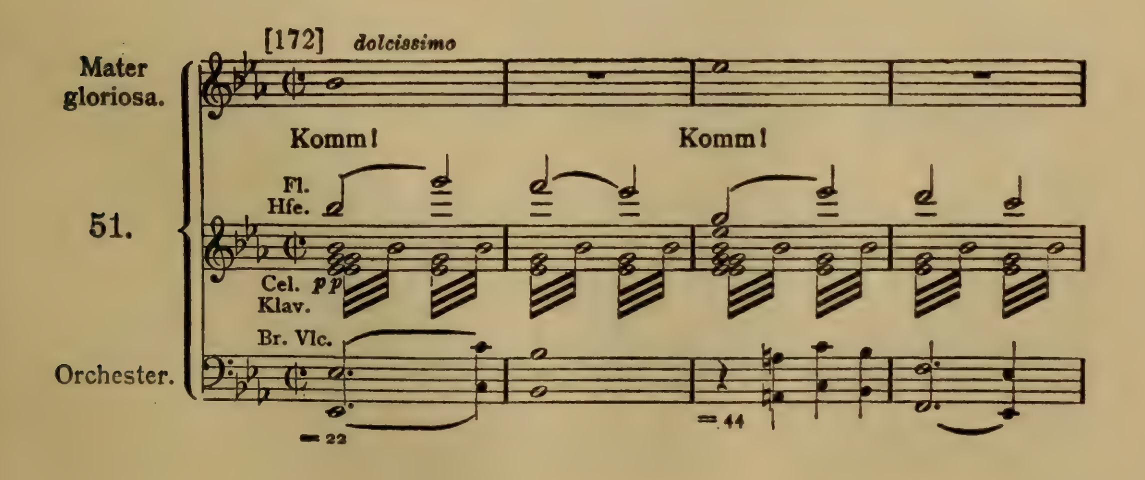


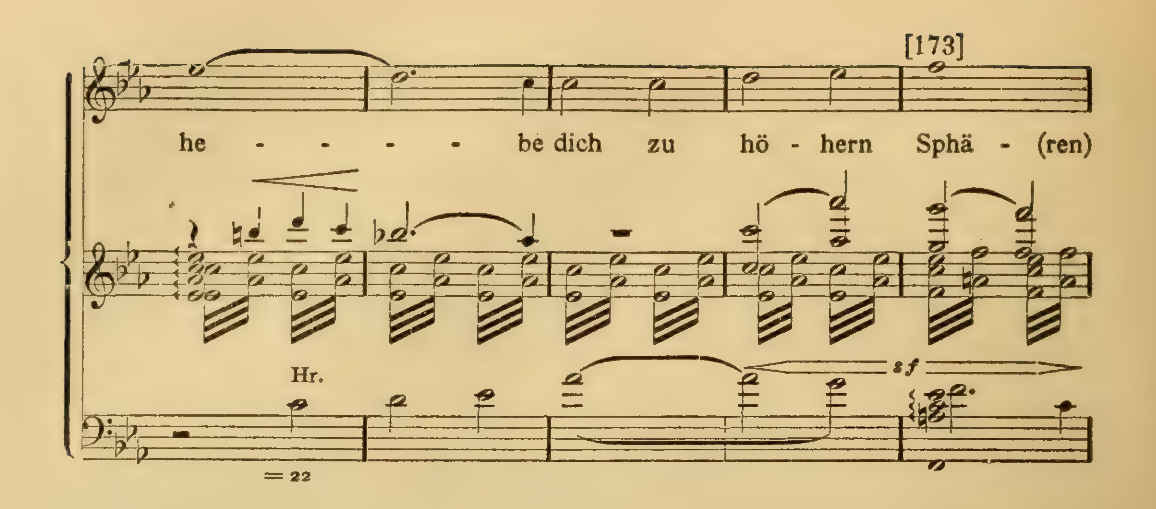
— all das erschließt die Goetheschen Szenen mit einer Unmittelbarkeit, einer von allem Kult freien Menschlichkeit, in Tönen, die nichts von der starren Feierlichkeit und dem Weihrauchpomp der bisherigen Faustkompositionen haben; alles ins Bewegte, glanzvoll Beglückte gehoben; ein Verschweben ins Licht, schwirrend, rieselnd, von milden Strahlen überfunkelt. Wenn der Knabenchor aufschwebt, auf den Fittichen des Liebesmotivs
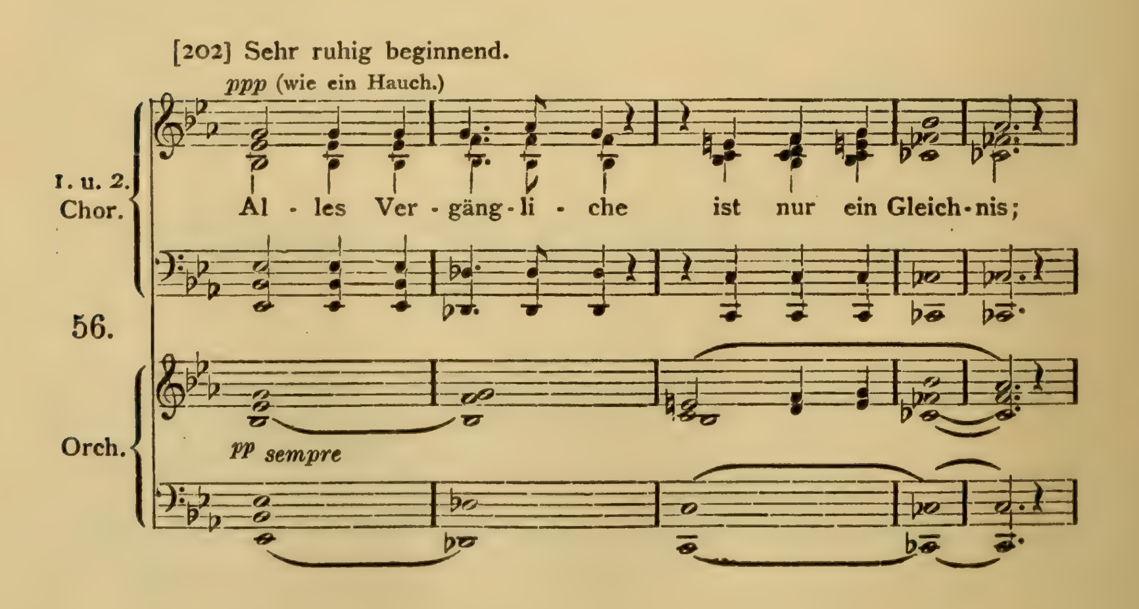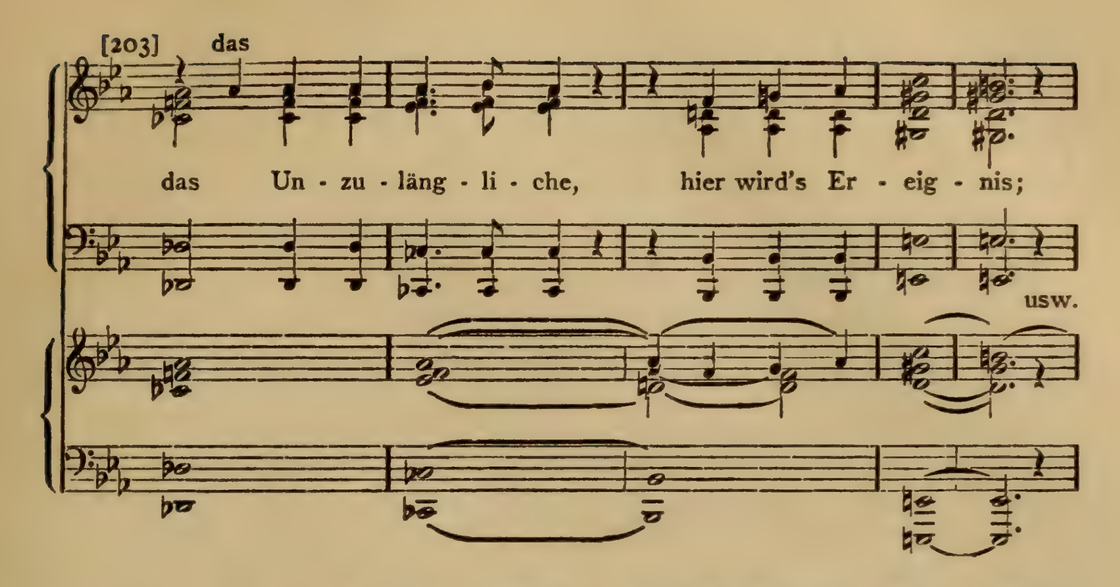




wenn aus erdenferner Höhe in ätherischer Verzückung die Stimme der Mater gloriosa der Sündigen ihr „Komm, hebe dich zu höheren Sphären" zuruft





und schließlich jeder Ton erstirbt, alles verhallt ist und wie ein Hauch aus andern, nie geahnten Welten die Botschaft vom Vergänglichen, das nur ein Gleichnis ist, in ganz substanzlosen, (die Erfüllung der vorangegangenen Themen bedeutenden) Klängen des Chorus mysticus herüberwehen:





so möchte man die Augen schließen, derart blendet das Leuchten dieser immer höher, ins immer Reinere flutenden Klänge — die Augen schließen und die Seele weit öffnen, um diese Welt der Liebe ganz zu empfangen.

Man hat viel über die außergewöhnlichen Mittel gesprochen und gelächelt, die dieses Werk erfordert, das Schlagwort von der „Symphonie der Tausend" ist geprägt worden, von dem einen zur Reklame, von anderen herablassend spöttelnd, und man hat wieder einmal gefunden, daß die große Besetzung des Werkes, die acht Solisten, die beiden Chöre und der Knabenchor, die ungeheure Orchesterverstärkung, die zu den verdoppelten Streichern und Holzbläsern noch acht Hörner, je vier Trompeten und Posaunen und gar ein Schlagwerk von drei Pauken, großer Trommel, Becken, Triangel, Glocken und dazu noch neben Harmonium und Orgel fünf Harfen, Celesta, Klavier und Mandoline gesellt — daß all dies einen Aufwand bedeutet, der im Mißverhältnis zum geistigen Inhalt des Werkes steht. Ich glaube allerdings nicht daran, daß solche Ansicht von einem vertreten wird, der das Werk gehört hat und der die Macht und die Wucht, aber auch die delikate Zartheit, die exquisite und spinnwebfeine Transparenz dieser unvergleichlichen Klangmischungen auf sich wirken ließ; auch nicht, daß es nach irgendeiner Aufführung viele gab, die das vielverlästerte Massenaufgebot nicht

durch die Größe des Stofflichen bedingt fanden. Vom Akustischen gar nicht zu reden; nicht nur, daß hier kaum einer ein Zuviel empfinden wird — es gibt Stellen, wo man eher ein „noch mehr“ verlangen möchte; in denen der Chor noch immer durch das majestätisch brandende Orchester überflutet wird und in denen dadurch die polyphone Deutlichkeit leidet.

Überhaupt — Mahlers Mittel: so viel über sie gespottet, so sehr ihr „Unmaß“, ihre „Überladung“ verleumdet worden ist — wer näher zusieht, wird immer wieder mit Erstaunen begreifen, mit welchem Zagen, ja wie schamhaft er überall dem inneren Zwang folgt, der ihn nötigt, seinen Gedanken volle Farbe und ganzen Ausdruck zu geben; wie oft er — und manchmal auf die erschwerendste Weise — die Hinzuziehung eines neuen Instrumentes vermeidet und den gewollten Klang auf andere Art hervorzubringen sucht; wie er oft einzelnen Gruppen eine kaum zu erreichende Intensität zumutet, nur um größere Massen zu ersparen. Das ändert sich dann etwas in den Jahren reifer Meisterschaft; je weniger er an Aufführungen denkt, um so unbedenklicher läßt er seine orchestrale Inspiration walten und scheut trotz des abmahnenden Verstandes auch vor der kühnsten Klangkombination, ja vor dem „gewöhnlichsten“ Instrument (Gitarre, Mandoline, Klavier) nicht zurück. Weil er weiß, daß sein Gefühl recht hat. Ergreifend, ihn dann angesichts der Vollendung seines orchestralen Ausdrucks in einem seiner letzten Briefe über die „Unzulänglichkeiten“ seiner Instrumentation klagen zu hören. Gerade jene Seite seiner Kunst, der sich auch die Feindseligsten mit Ehrerbietung ergeben haben. Man wird an Beethoven und Schubert erinnert, die auf dem Sterbebette das schwere Wort sprachen, daß sie eigentlich jetzt erst das Rechte wüßten, jetzt erst beginnen sollten. Solch ein „ewiger Anfänger“ war Gustav Mahler sein lebelang. Immer neu werbend, sein Handwerkszeug neu schmiedend; vor jeder neuen Schöpfung in dem demutvollen Gefühl befangen, wieder erst am Beginn zu stehen.

Ich habe es hier wie überall mit Absicht vermieden, ins Theoretische abzuschweifen, auf besonders merkwürdige harmonische Akzidenzien, — wie auf die der Orchesterzwischenspiele des ersten

Satzes — auf manche hinreißenden Wagnisse seiner kontrapunktischen Meisterschaft hinzudeuten. Nicht, daß Mahlers Werk nicht jeder solchen Prüfung standhielte, nicht mit jedem Maßstab gemessen werden könnte, den man an das Große anlegen darf. Sondern weil all diese Dinge dem befreienden, lebenserhöhenden Eindruck des Werkes gegenüber doch nur sekundäre sind; dem Erleben eines niemals Beschwichtigten gegenüber, der sich mit einem fast grauenvollen Ernst mit den Geheimnissen der ewigen Lebensprobleme auseinandersetzt und der dabei derart spezifischer Musiker ist, daß er sein Suchen und Finden gar nicht anders als in Klängen von einer bisher kaum erlebten Intensität und schmerzhaften Wahrhaftigkeit auszudrücken vermag.

* * *

Seltsam genug, daß es gerade diesem Werk beschieden war, seinem Meister den ganz großen Sieg zu bringen. Als die „Achte“ in München zum erstenmal erklang — und auch jedesmal nachher — hat sie derart in siedenden Taumel, in ungemessene Trunkenheit der Begeisterung gerissen, wie kein anderes Mahlersches Werk und auch wie wenig andre zuvor. Wer Mahler dort oben stehen sah, wohl eine halbe Stunde lang umdrängt von lachenden und weinenden Männern und Frauen, die mit tränenüberströmten Wangen ihm ihren Dank entgegenriefen, und sah, wie er mit frohem Lächeln, mit einem Leuchten auf dem blassen Antlitz und mit einem tief in sich hinein- und zurückschauenden Blick auf die tücherwehenden, stammelnden, händeklatschenden Menschen unten im Saal hinabsah, der mußte das Gefühl haben, ihn auf dem Höhepunkt seiner Existenz und in der Stunde seines höchsten Triumphes zu sehen. Aber ein junger Künstler, der neben mir stand und der in entzückter Hingabe mit den andern getobt und gerufen hatte, hielt plötzlich ein, starrte nur mehr bleich und zitternd zu Mahler hinauf und sagte leise, fast zu sich: „Er wird bald sterben.“ Ich wandte mich erschreckt und zornig um. Er aber schüttelte nur traurig den Kopf und sagte:

„Sehen Sie ihm in die Augen. So blickt kein Triumphator des Lebens, keiner, der zu neuen Siegen geht. Nur einer, dem der Tod schon die Hand auf die Schulter gelegt hat . . .“

* * *

Wenn wir den mit Recht einen großen Künstler nennen, der unser aller Glück und Leid auf sich nimmt und es hoch emporhält, — der mehr von den Dingen der Welt weiß als ein andrer und dieses rätselvolle „Mehr“ in magischen Zeichen gestaltet, die unser Weltbild runden und bereichern — dann war Gustav Mahler ein großer Künstler und in diesem Sinn neben Rodin und Strauß der größte, der in unserer Zeit gelebt hat. Er hat sich ganz dargebracht, um dem Ruf zu folgen, der in diesem Werke den Herzpunkt bedeutet: „accende lumen sensibus“. Entflamme das Licht in allen Sinnen und senke die Liebe in aller Herzen. Eine Botschaft der Liebe an eine lieblose Zeit, wie kaum ein anderes Werk unserer Tage.

Das Lied von der Erde

Von Li-Tai-Po, dem gewaltigsten lyrischen Dichter der Chinesen und einem von solch machtvoller Größe, daß er Goethe und Walther von der Vogelweide Brüder nennen darf, erzählen sie, daß er nachts auf festlich bekränztem Schiff über den leuchtenden Strom fuhr, mitten unter begeisterten Freunden, glühend im Rausch des Pokals und der Laute. Da seien singende Delphine herangeschwommen gekommen und hätten den Dichter geholt, der auf dem Rücken des stolzesten, gleich Edelsteinen schimmernden Fisches dahinzog, singend, die Saiten schlagend, und ins unbekannte Land der ewigen Geister entrückt wurde. Eine Legende, in der Züge der griechischen Arionsage auftauchen und die von skeptischeren Geschichtschreibern belächelt wird, die viel materialistischer berichten, daß der geliebte Dichter eines Abends, von Wein und Liebe matt und trunken, den rechten Weg verfehlte, in den Fluß geriet und ertrank. Eine Version, die nur scheinbar „unpoetischer" ist als die andere, weil es ja nicht auf das äußerlich Meskine dieses Endes ankommt, sondern auf die Gestalt dessen, der es erlebte: wirklich das Ende eines Götterlieblings, der im Taumel des Glücks, durchglüht vom edlen duftenden Trank, leidlos ins Dunkle glitt.

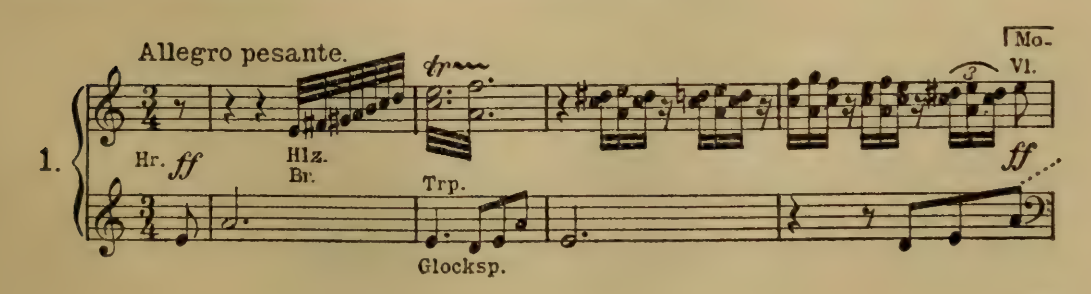
„Der Abschied", das letzte Stück in Mahlers (nach altchinesischen Gedichten geschaffenem) „Lied von der Erde", hat diese Stimmung des ins Dunkle Gleitens.... Aber nicht die des Berauschten, Beherrschenden, in Flammen der Liebe und des Liedes Stehenden; sondern die des nur innerlich Siegreichen, aber Enttäuschten und Verzichtenden, — eines, der mit übervollen Händen kam und geben wollte und der nun all seinen Reichtum, den die Welt nicht empfangen mochte, ins Land der Einsamkeit trägt. Jene Stimmung des lodernden Rausches, des Lachens über die Wichtigkeiten und Nichtigkeiten des Daseins, des liebestrunkenen Betrachtens von Jugend, Schönheit und Lenz schlägt in den ersten fünf Stücken (oder besser in vier von ihnen, denn das zweite, „Der Einsame im Herbst", spannt schon die Brücke zu der Scheidenswehmut des letzten) in wundervollen Flammen auf. Im letzten sind sie erloschen, und es ist kein
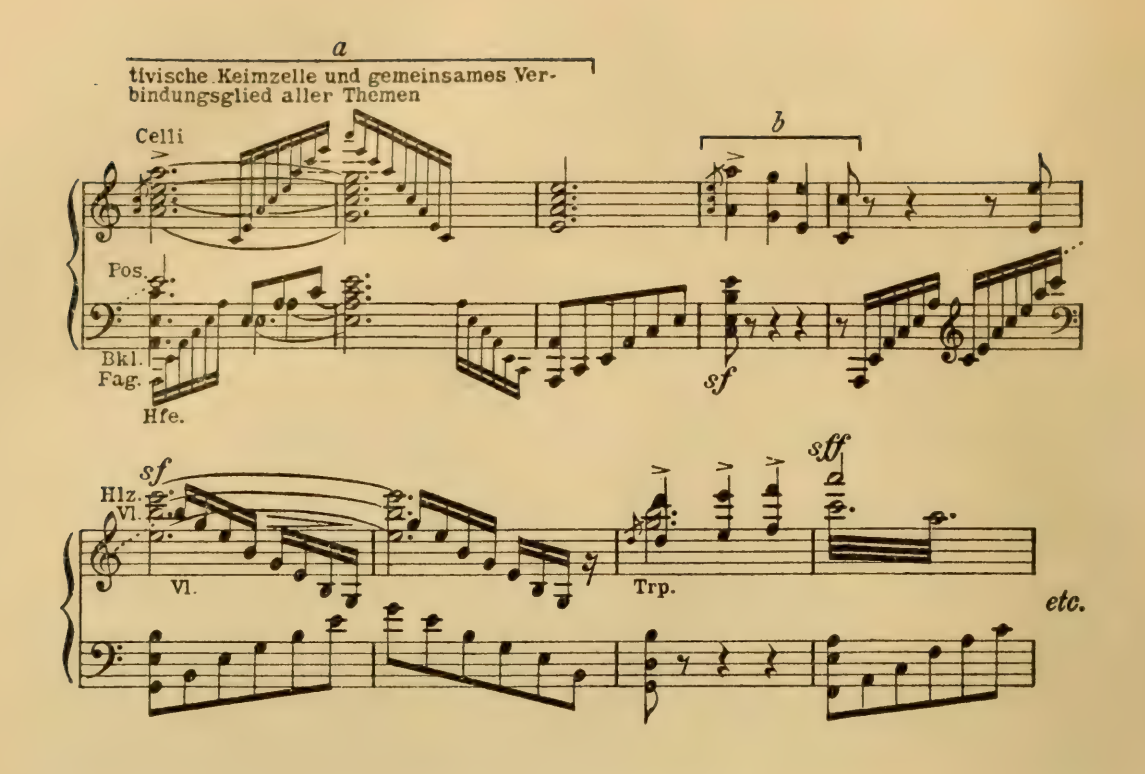
Zufall, daß gerade jene vier Gesänge nach Li-Tai-Po gestaltet sind und das zweite und das letzte die Namen anderer Dichter trägt (Tschang-Tai, Mong-Kao-Yen, Wang-Wei). Der trotzige Wille des Lebensmeisternden, die überströmende Liebe des aus höchster innerer Fülle Schenkenden, in Mahlers früheren Werken zu unvergeßlich überwältigendem klingenden Ausdrucke gebracht, sind hier verstummt: hier spricht nur mehr einer, der sich selber abgeschieden hat, der nur mehr mit einem letzten Liebesblick alles Schöne des Daseins umfaßt und ins Exil der Einsamkeit geht, ohne Grimm und ohne Anklage, innerlich ruhig und gesammelt; und der noch die Kraft hat, versöhnt zu scheiden und die „liebe Erde" zu segnen.

Die „liebe Erde" — mit einer Innigkeit schwebt dieser verhauchende letzte Gruß hin, mit einem solch inbrünstigen Naturgefühl, daß jeder, der es nicht schon aus Mahlers Dritter Symphonie und den Mittelsätzen der späteren wußte, das Wort recht verstehen lernt, das der Meister einmal brieflich über sich selber sagte: daß man, wenn man Mozart den „Sänger der Liebe" nenne, ihn (der dabei zur Beruhigung der „Gralshüter" jeden Vergleich mit Mozart ausdrücklich abwehrt) vielleicht einmal den „Sänger der Natur" nennen werde. Und man wird es auch verstehen, was von Freunden Mahlers aus der Zeit nach der Beendigung des „Liedes von der Erde" erzählt wird: daß er gerade damals von einem fast überschwänglichen Liebesgefühl zur Scholle und zu der sprießenden Welt des Sommers getrieben war; daß er im Anblick dampfender Felder in die Knie zu sinken versucht war, wie jener Ergriffene auf Klingers herrlichem Blatt „An die Schönheit", daß das Prangen eines blühenden Baumes ihm die Tränen in die Augen trieb und daß er sich unbekümmert um die, die über solche „Übertriebenheiten" zu spotten geneigt sind, einer die Knospenblätter sprengenden Rose mit Andacht neigte und einen Kuß auf ihre rotsamtenen Blätter hauchte — so überwältigend war in ihm das Gefühl des All-eins-seins, der unendlichen Liebe zum Werdenden und — das des Abschiednehmenmüssens. Denn er glaubte sich damals, durch das unvorsichtig brutale Wort eines Arztes aufgeschreckt, dem Tod nahe, und
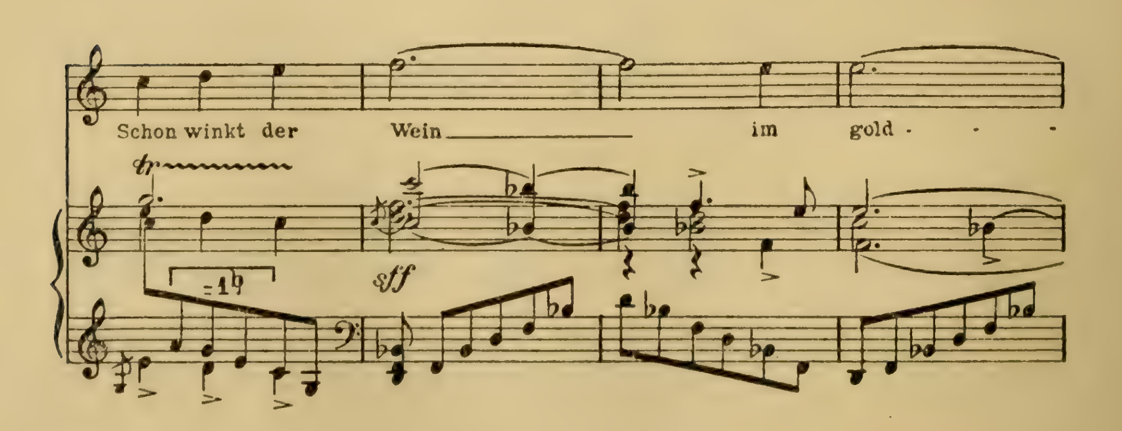
diese Stimmung, die ihm die Dinge des Lebens mit erhöhtem, schmerzlichem Glanz verklärte, brachte ihn zu den in ihrer stillen Verhaltenheit kaum zu ertragenden Worten und Klängen seines Werkes, das in seinem pantheistischen Natur- und Weltgefühl wohl „Das Lied von der Erde“ heißen mag, aber ebenso „Das Lied vom Irdischen“ heißen könnte — des Irdischen, von dem es scheiden heißt.
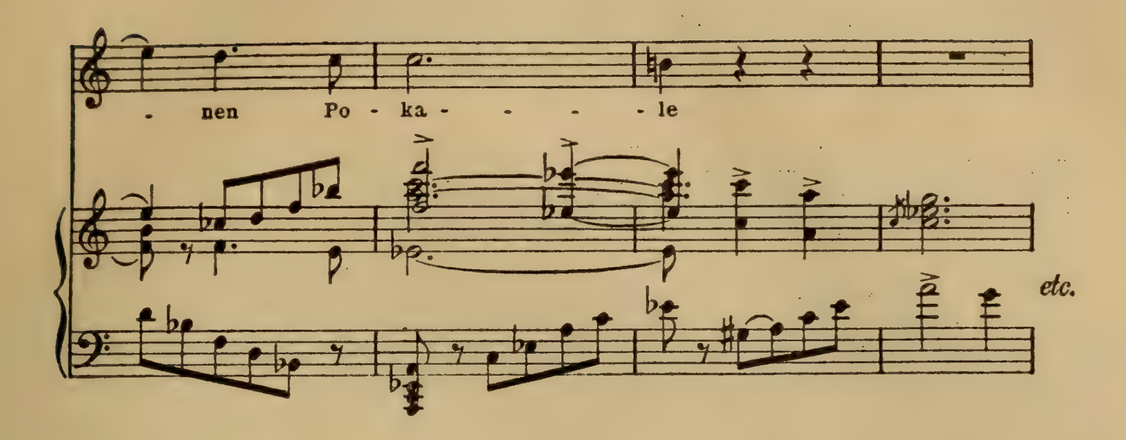
Gleich der erste Satz — es sind deren sechs, abwechselnd für Tenor und Alt (oder Bariton) mit Orchester — hat mehr mit dem Irdischen zu tun als mit der Mutter alles Lebens. Es heißt „Das Trinklied vom Jammer der Erde“ und ist vielleicht das Zwingendste, Gedrängteste, Eigenste, was Mahler je in Tönen gesagt hat: eine Pracht, ein Glanz ist darin, ein Übermut der Verzweiflung, ein Aufschäumen von Bitterkeit, Ironie, Ekstase und Trunkenheit und gleich wieder ein wissendes Versinken in das ewige Rätsel des Lebens, daß man erst bei dieser jedem Vergleich entrückten Musik spürt, wie die Dichtung nur einzelne begriffliche Elemente als Grundton anschlägt, die aber erst die Klänge in ihren klaren und doch niemals durch die Sprache des Wortes wiederzugebenden Symbolen zu einer höheren geistigen und künstlerischen Einheit bringen: Musik als Sinnbild, als Erkenntnis, als metaphysische Offenbarung und als persönlichste Beichte — und ein wundervolles Kunstwerk der Töne vor allem, von einem Willen, einer Geschlossenheit und einer organisch gewachsenen Form, die nur möglich ist, wenn eben diese Form so ganz eins ist mit dem in ihr lebendigen Geist. Der jähe, trotzige Hornruf, der unter schwirrenden und flatternden Holzbläserklängen auffährt und zu dem sich dann ein über rauschende Harfen hingespannter stolzer melodischer Bogen wölbt,





klammert sich gleich einem Prankengriff in die Gesangsthematik des Stückes, die ihre eigenen Wege beschreitet, wenn auch in dem brandenden, flutenden Orchester ihr Widerschein wie ein Spiegelbild auftaucht. Prachtvoll, mit welcher Macht und Energie die Singstimme einsetzt





wie sich die Akzente stürmischer Kraft zu männlich stolzer Melodik entspannen,

rit. *a tempo sost.*

f

Doch trinkt noch nicht, ——— erst

tr

3.

Hr.

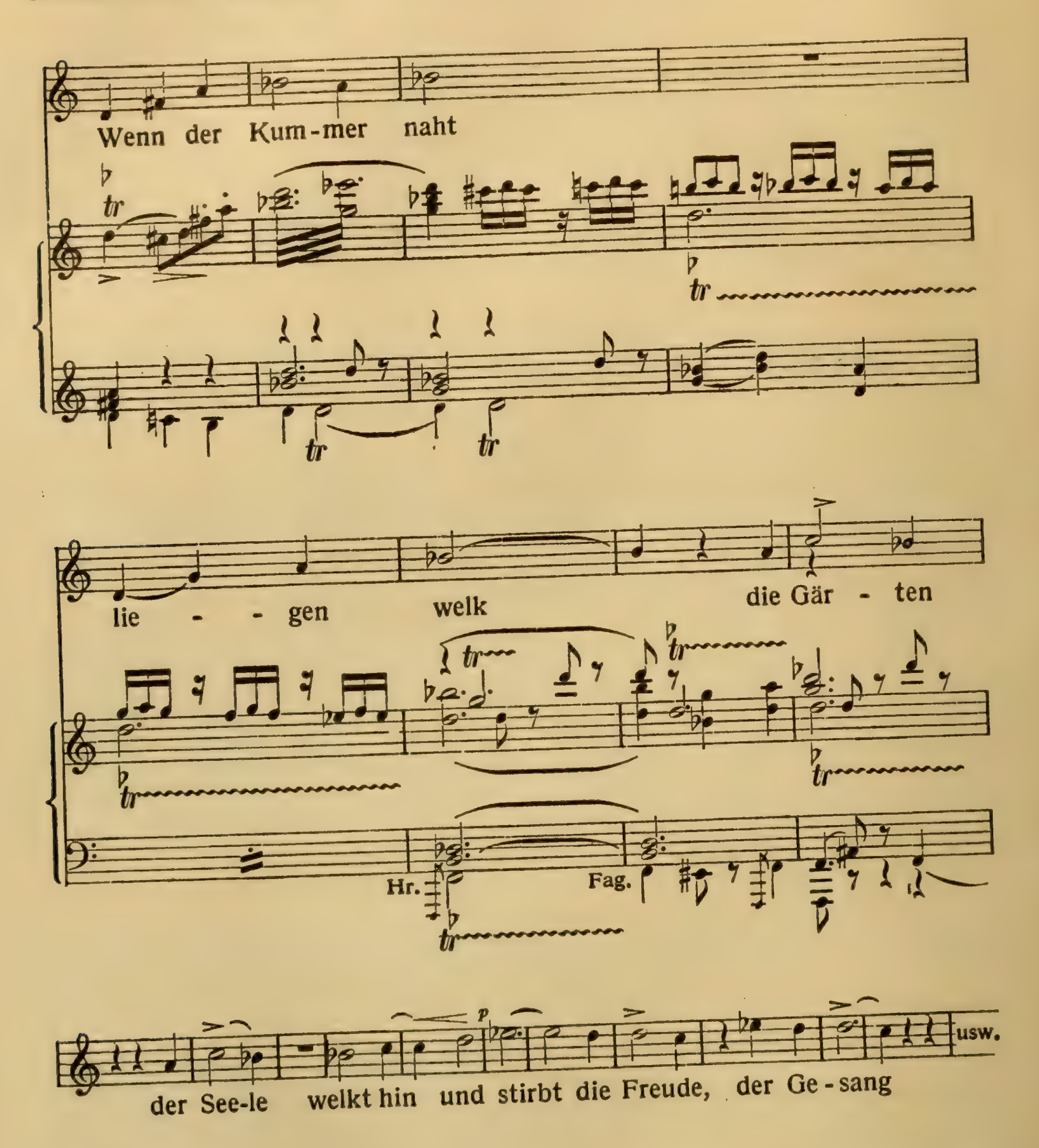
rit. — — — — — — — — — — — — *Tempo*

sing ——— ich euch ein Lied

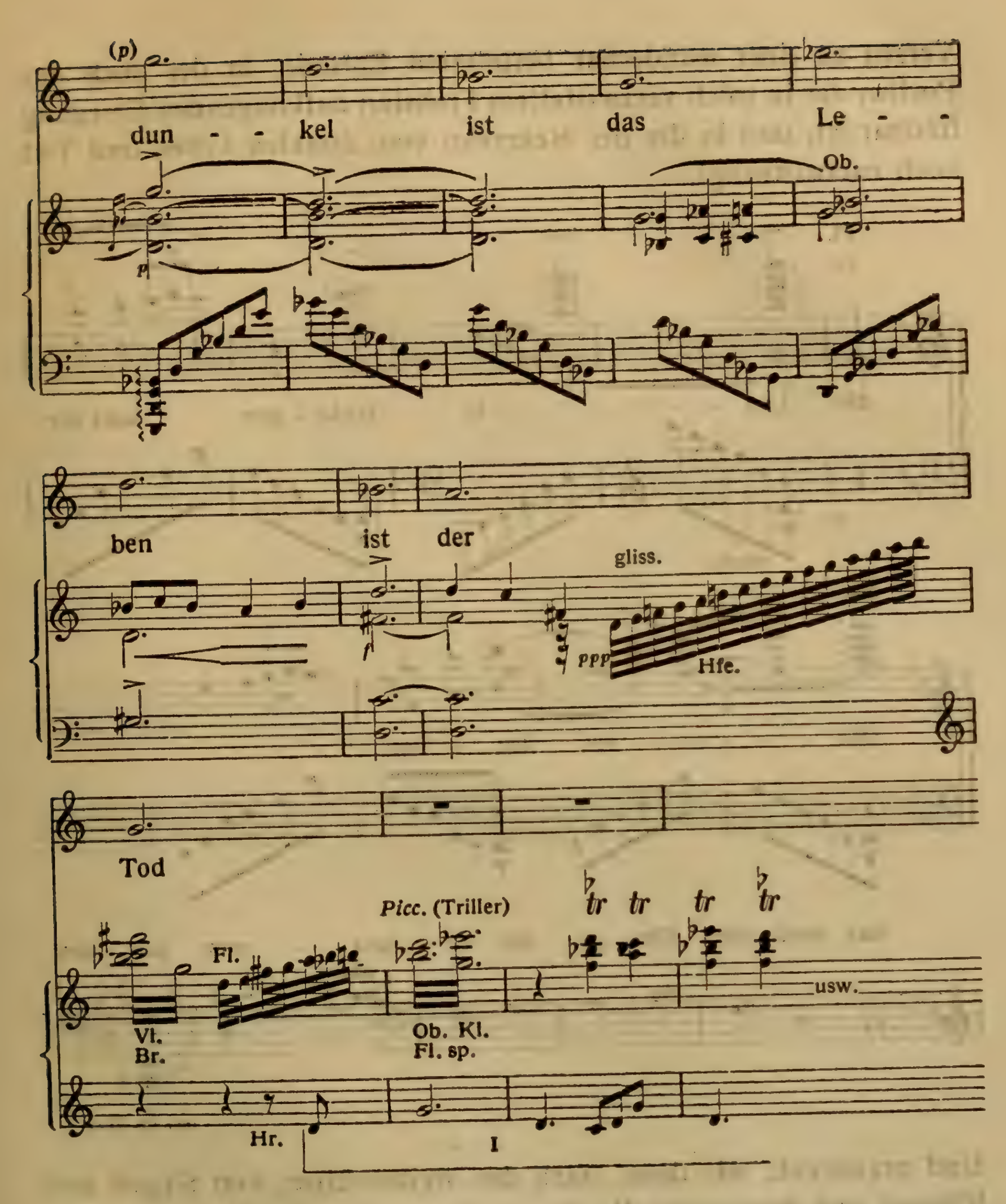
8.....

rit. *sf*

wie bald darauf leidenschaftlich düster und zart zu den von Mahler stammenden Worten



ein geheimnisvoll schauriges und doch süßes Beschwichtigen eintritt, das sich dann, mystisch mild und verhalten, auf den formbildend wiederkehrenden Abgesang niedersenkt:



Auf diesen Pfeilern ruht das ganze Stück. Das jetzt folgende Zwischenspiel, in dem sich das Hauptthema mit der polyrhythmisch gebrachten Verkleinerung, Vergrößerung und der Urform des Keimmotivs (Ib) in merkwürdig finsterer Erregtheit verankert, ist von düster lohender Dämonie und Trunkenheit. Es führt nach ein paar

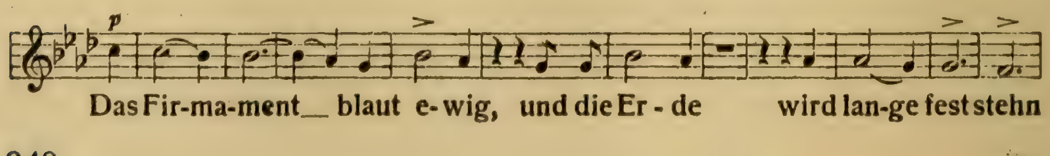
Versen zu einer wunderbar beruhigten Episode, in der noch das Pochen der in solch verzweifeltem Frohsinn aufklingenden Erregung fühlbar ist, und in der der Kehrreim vom dunklen Leben und Tod noch nachschwingt.

Fl.
Cl.
die Lau - - - - - - - te schla - gen und die
pp
Harfen
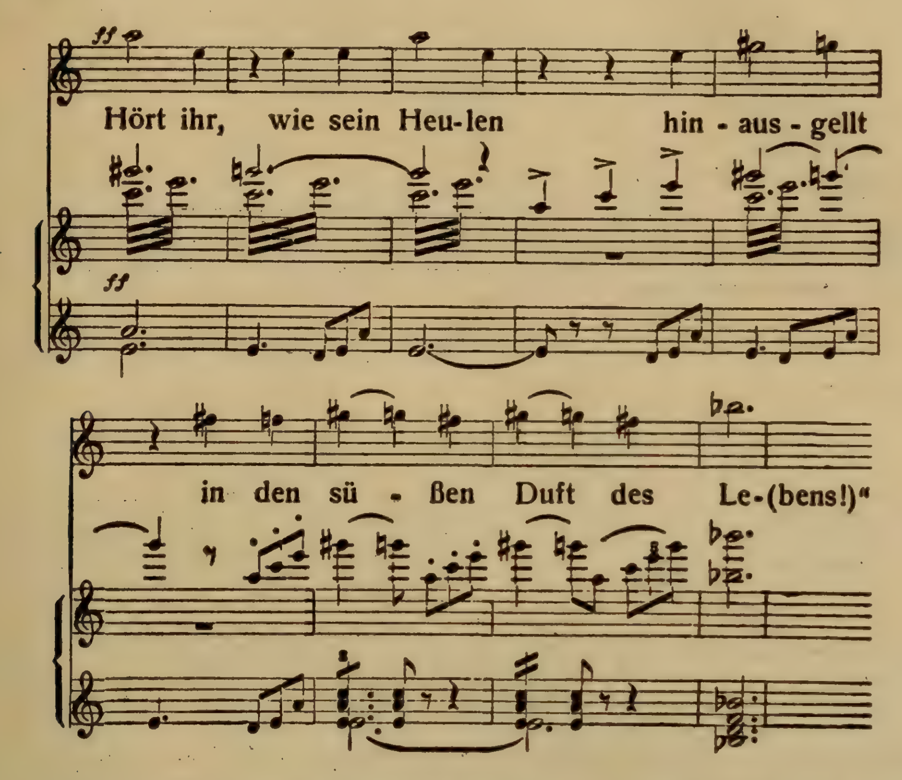
Glä - - - - - - ser lee - ren

das sind die Din - ge die zu - sam - men pas - sen
ces im Baß

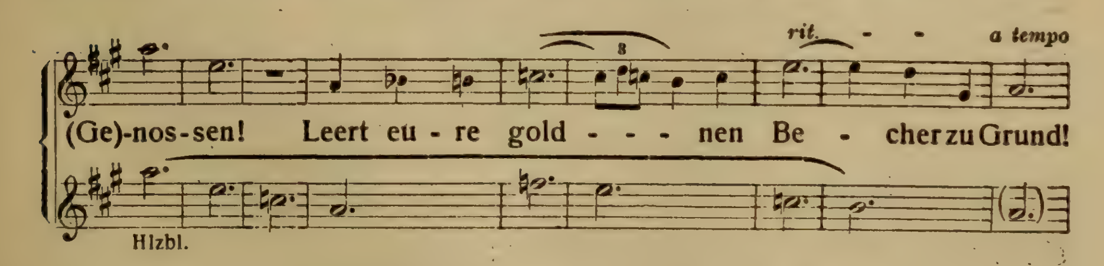
Und prachtvoll, wie dann, nach der orgiastischen, von Singen und Klingen und drängender Musik zum Sprengen vollen Durchführung, nach der unsagbar schönen und eindringlichen Stelle



plötzlich, einer Ropsschen Fantasie gleich, in grimmiger Groteske die Episode einsetzt, in der sich die Themen des Satzes unheimlich zu verzerren und zu überstürzen scheinen: „Seht dort hinab! Im Mondschein auf den Gräbern hockt eine wildgespenstige Gestalt. Ein Aff' ist's":



und — wie dann in überlegener Erkenntnis mitten in den Schauern der Vergänglichkeit der Genuß der schönen Stunde gelehrt wird:

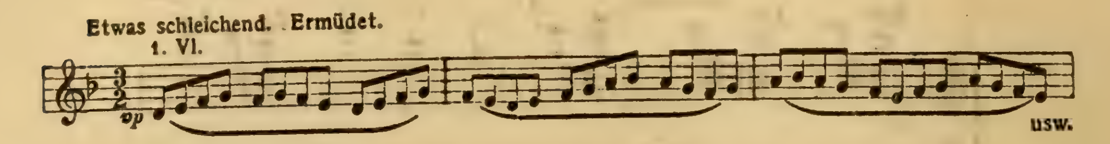


Und wieder: „Dunkel ist das Leben, ist der Tod".

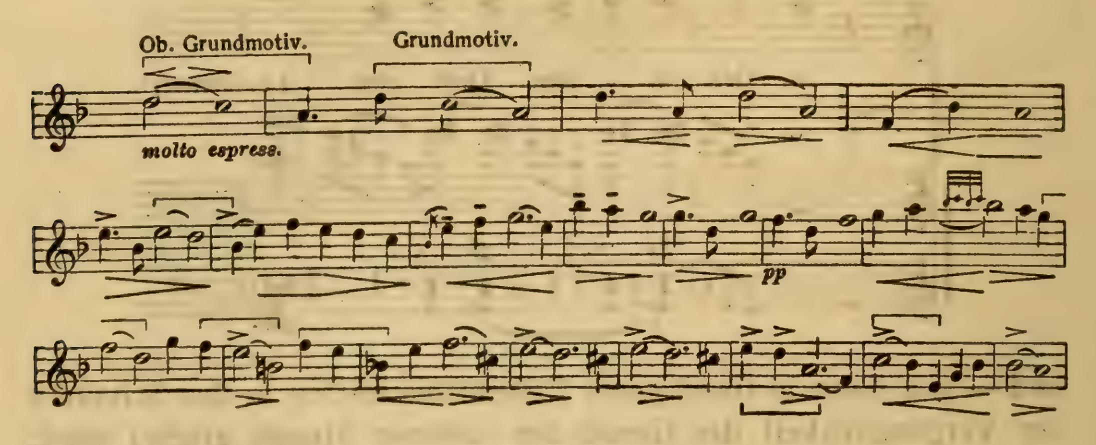
Die Energie des Stimmungswechsels, die Konzentration des Ausdruckes und die Gewalt der melodischen Profilierung haben hier eine

Kraft und eine Höhe der Meisterschaft, die doppelt erschüttern, weil hier ein ganz Großer mit übervollen Händen kam und mit übervollen Händen gehen und seinen höchsten Reichtum mit sich nehmen mußte.

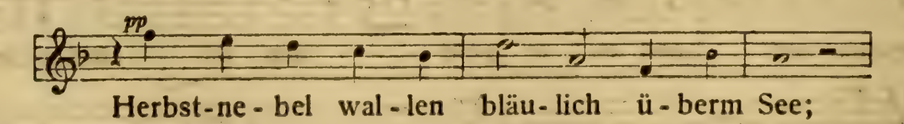
„Der Einsame im Herbst" heißt das zweite Stück . . . Malinconia . . . ein zartes Klagen leiser Stimmen; als wenn feine Nebel, welkende Blätter, versiegende Brunnen zu singen begännen. Gedämpfte Geigentöne schleichen hin,



eine stille Oboe läßt ihr müdes eintöniges Lied dazu erklingen und verhallen;



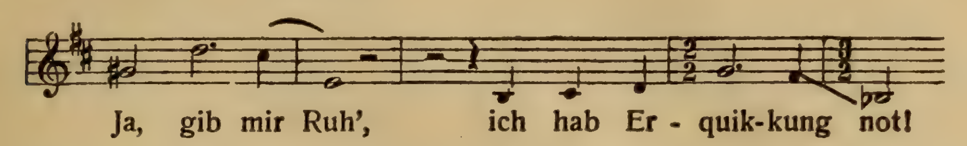
dazu die Menschenstimme, ganz verinnerlicht, ganz leise, als wollte übergroße Traurigkeit sich in das Gespinnst dieser Töne einhüllen . .



ein warmer Trostgesang der Hörner:



dann wieder dieses müde Sichhinschleppen: „Meine kleine Lampe erlosch mit Knistern; es gemahnt mich an den Schlaf. Ich komm' zu dir, vertraute Ruhestätte“ —
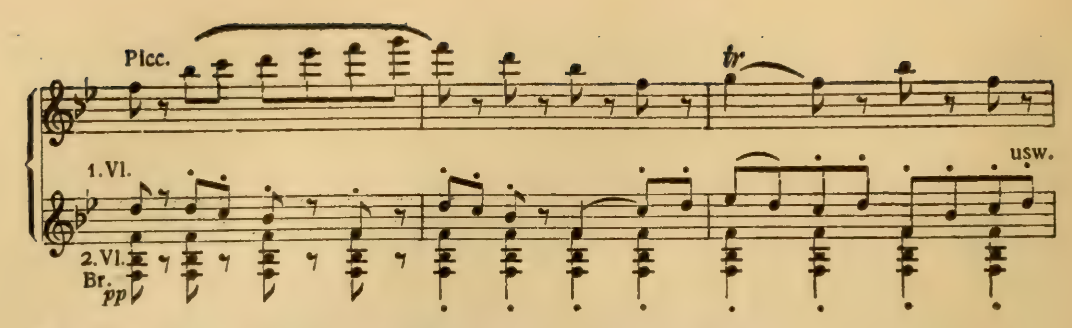


... Ein leidenschaftlicher Ausbruch, in dem alle Stimmen der Sehnsucht rufen — Und dann, „ohne Ausdruck“, ein Verhallen in den schleichenden Geigen und dem Gesange der monotonen Oboe ... Das Ganze durch Rondoform und durch fortlaufende Orgelpunkte (wie wenig all diese formal theoretischen Bezeichnungen vom lebendigen Kunstwerk aussagen!) geflissentlich eintönig, trostlos gehalten. Orgelpunkt des Herbstwindes. Rondo des Blätterfalles ...

Ein entzückendes, hinreißend heiteres Stück: „Von der Jugend“. Ganz bildhaft wie die beiden nächsten auch: der Betrachtende ist schon außerhalb dieser Welt, die sein Blick noch einmal umfaßt und die er uns mit dem gütigen Lächeln des Segnenden durch sein Auge mitschauen läßt. Hier das kleine Bildchen der jungen Menschen, die

„Schön gekleidet, trinken, plaudern,
Manche schreiben Verse nieder,
Ihre seidnen Ärmel gleiten
Rückwärts, ihre seidnen Mützen
Hocken lustig tief im Nacken,
Auf des kleinen Teiches stiller
Wasserfläche zeigt sich alles
Wunderlich im Spiegelbilde:
Alles auf dem Kopfe stehend,
In dem Pavillon aus grünem
Und aus weißem Porzellan;
Wie ein Halbmond steht die Brücke,
Umgekehrt der Bogen. Freunde,
Schön gekleidet, trinken, plaudern.“

Das ist einfach wundervoll in Klänge aufgelöst: mit einer Anmut und Leichtigkeit tanzen diese ziervollen Töne wie über Bambusbrücken, die über Abgründen schweben. Ein ganz kurzes Intermezzo nur; Scherzetto:



Trio (mit dem hineinverschlungenen Hauptthema):

Picc. Ob. in 8va bassa.

f

Fl. Trp.

Fag.

tr

Kl.

Trgl.

f p

In dem Häus-chen sit - zen Freun - - de

Vl. zart aber mit Empfindung

tr

p Fag.

Str.

Vlc.

Br. Kl.

gr. Tr.
Beck.

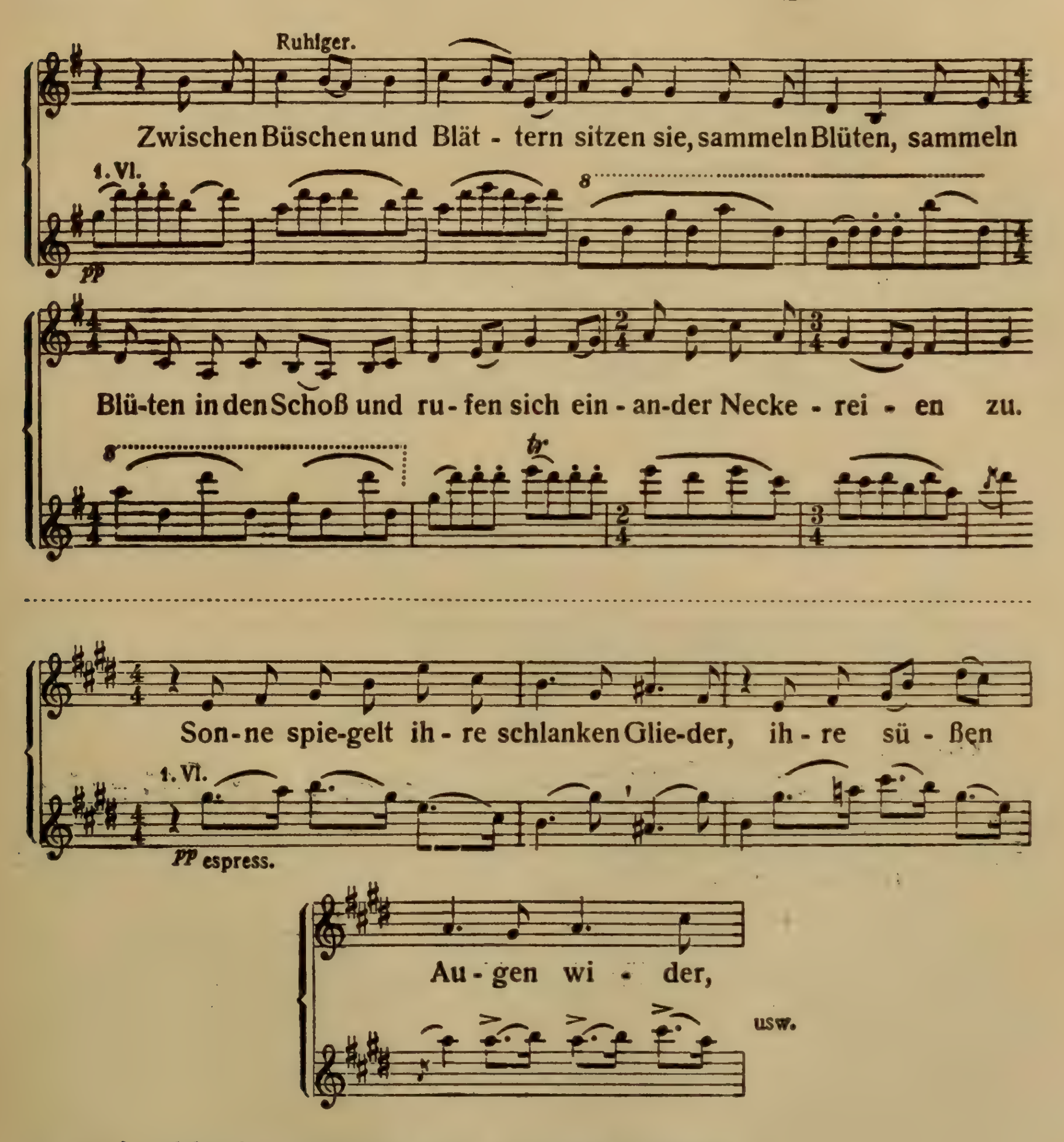
schön ge - klei - det, trin - - ken, plau - - dern,

usw.

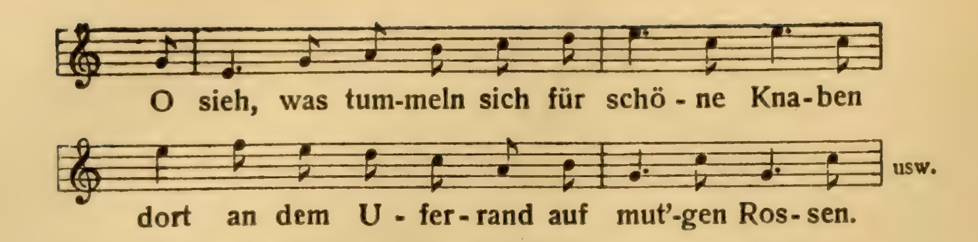
gr. Tr.
Beck.

und Reprise, wenn man denn schon analysieren will; präzis wie ein chinesisches Bildchen, wiederum durchaus über lange Orgelpunkte gespannt, in ruhig behaglicher, fast „geometrischer“ Achtelbewegung graziös hingeplaudert, von subtilster Feinheit der Farbengebung und apartestem Reiz.
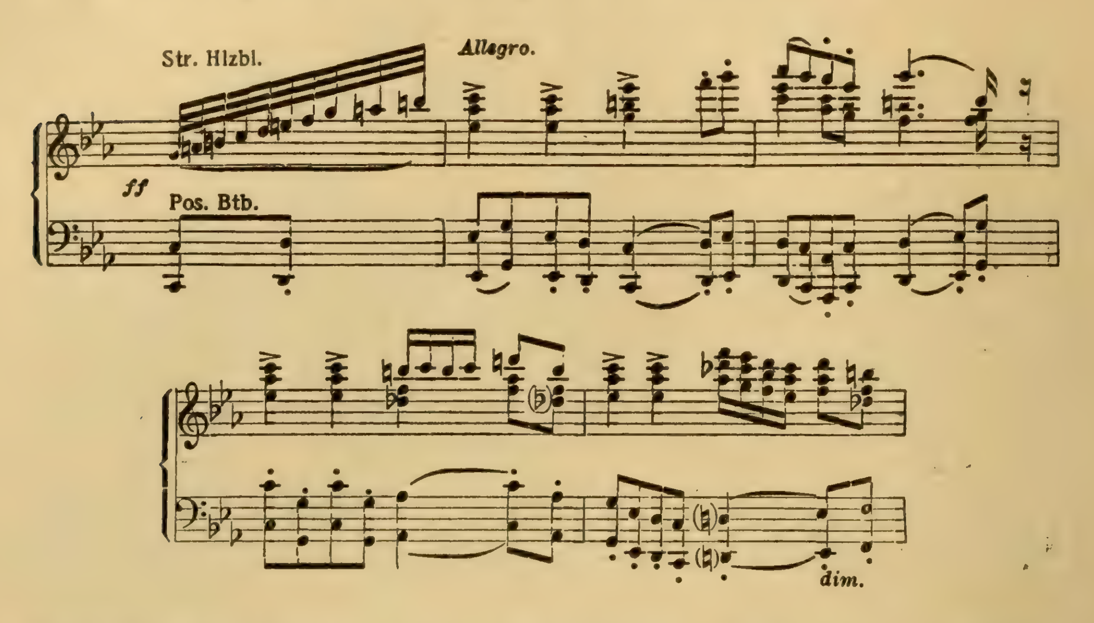
Das vierte heißt „Von der Schönheit“. Kränzewindende Mädchen
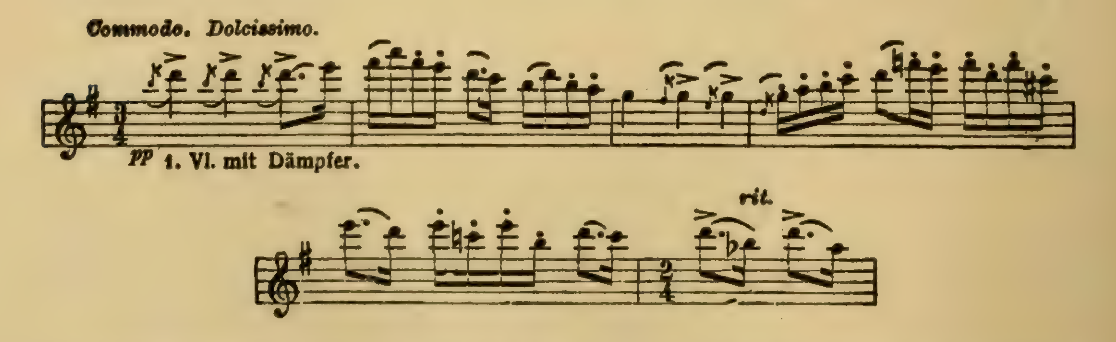


— und schlanke Knaben auf mutigen Rossen,



der schönste unter ihnen im Taumel davonsprengend,



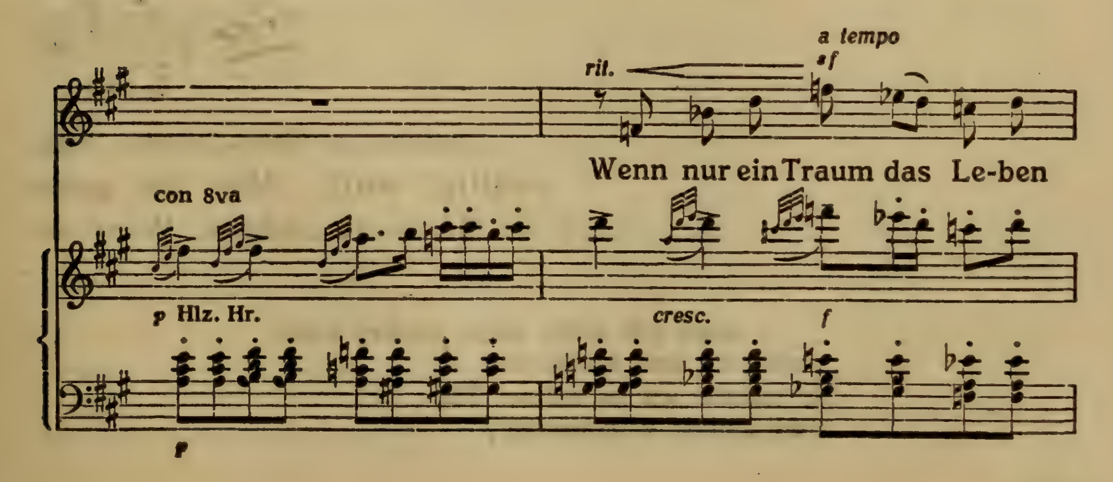
während die Jungfrau ihm lange Blicke nachsendet. In diesem Stücke, das als holdseliges, zärtlich exotisches Menuett

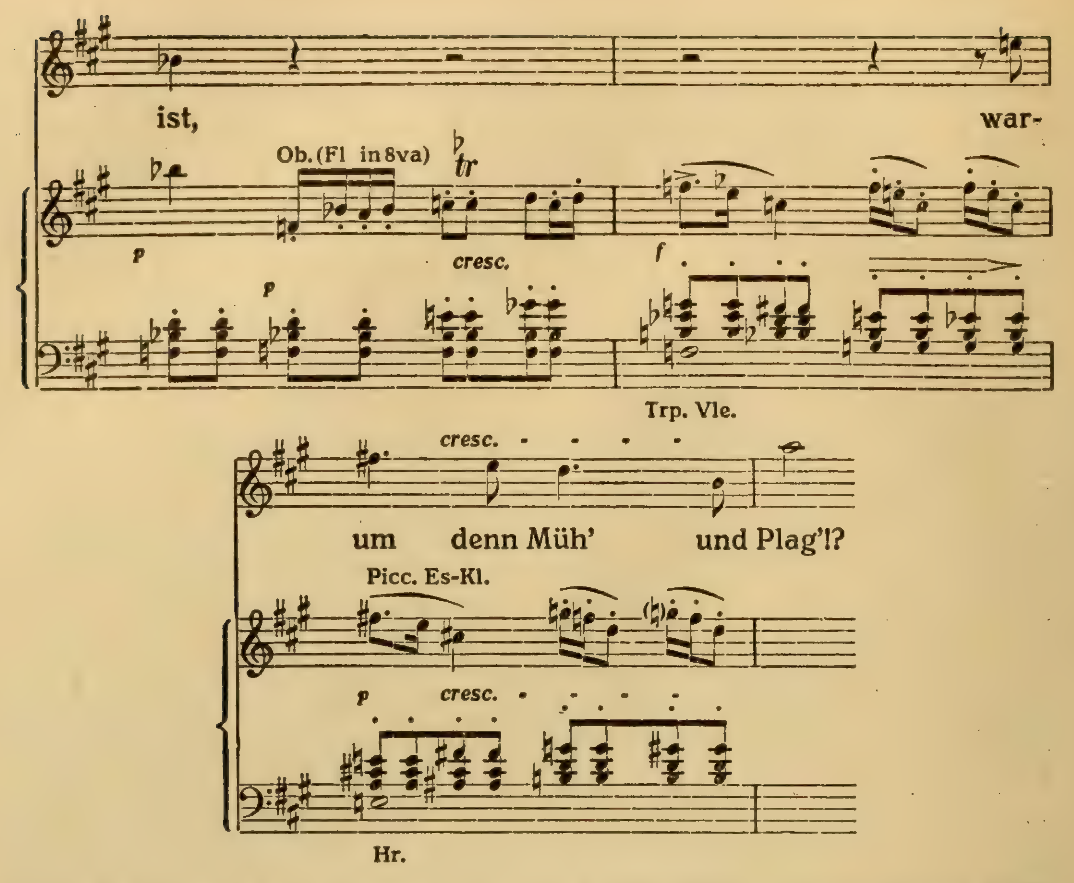


beginnt und schließt, während im Mittelteile — etwas archaisierend und orientalisch — brausende Marschrhythmen hinschießen, ist die Meisterschaft berückend, wie mit dem gleichen Thema das weibliche

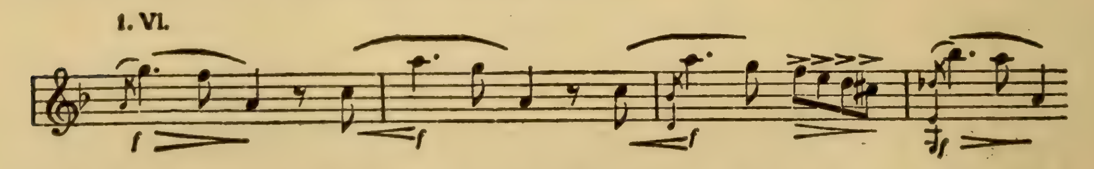
und das männliche Element musikalisch ausgedrückt wird: das lebhafte Zwischenspiel ist aus demselben Motiv gebildet, wie der Anfang des Stückes; aber wie graziös schimmernd, sehnsüchtig und schmeichelnd ist es hier, wie entschlossen, leichtherzig und unbekümmert hart jagen dort die brausenden, trabenden Rhythmen hin! Unvergleichlich sind hier wie in dem ganzen Werk die thematischen Übergänge, das Einordnen des dichterischen Sinnes in die musikalische Architektur, die leise Andeutung des Exotischen durch die motivische Verwendung des chinesischen Pentachords; unvergleichlich das Orchesterkolorit, das (in diesem und im letzten Stücke besonders durch die ganz merkwürdige Verwertung der Mandoline) immer wieder in sehr sonderlichen und neuen Klangfarben von ungemeinem, fremdartig schönem und betörendem Glanz schimmert.

„Der Trunkene im Frühling“ predigt in Trotz und Gleichgültigkeit den Genuß des Rausches und das Abschütteln von aller Müh' und Plag'. „Was geht denn mich der Frühling an, laßt mich betrunken sein“. Aber wie das klingt und singt, lehrt es doch, daß solche Abkehr dem nicht gelingt, dem alle Stimmen der Welt so deutlich und in solcher Schönheit laut werden. Freilich ist gerade hier die Musik, bei all ihrem Übermut und ihrer auflachenden Verachtung, weit über die Worte des Dichters hinausgegangen — und nicht nur dort, wo sie, wie gleich im Beginn und seiner unglaublich wuchtigen, auftrumpfenden Energie





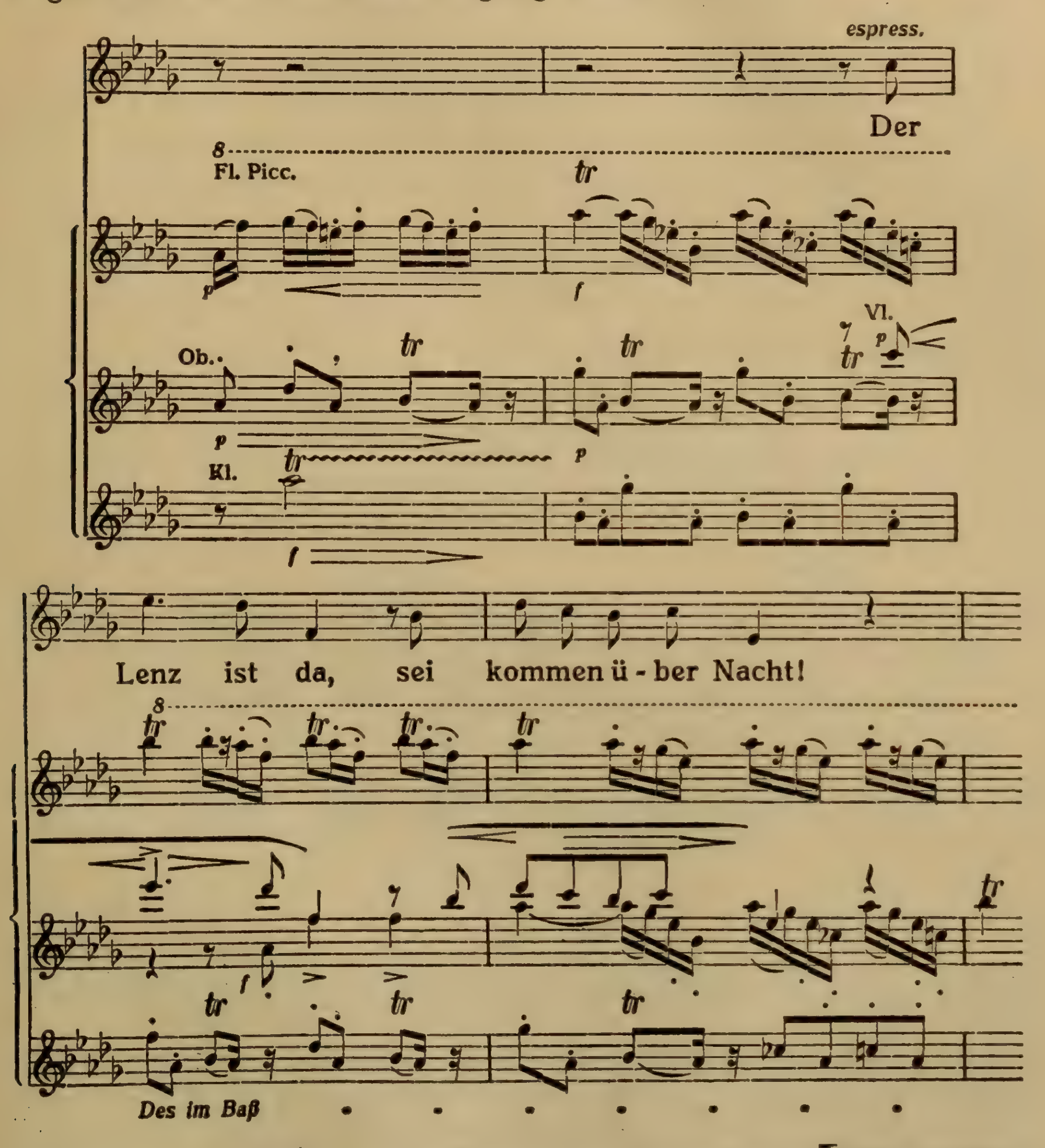
eine Erfüllung bringt, von der das bloße Wort nichts ahnen läßt, wenn gleich in diesen wilden und kecken Anfang der sehnsüchtige Frühlingsruf des Orchesters singt



und der „Trunkene" diesen Ruf erst gleichsam überschreien muß, bis er dann doch von ihm überwältigt wird. Aber der ganze Gehalt des Gedichtes wird durch die Musik ein anderer. Wenn Li-Tai-Po lustig predigt

> „Und wenn ich nicht mehr trinken kann,
> Weil Leib und Kehle voll,
> So taumle ich zu meiner Tür
> Und schlafe wundervoll",
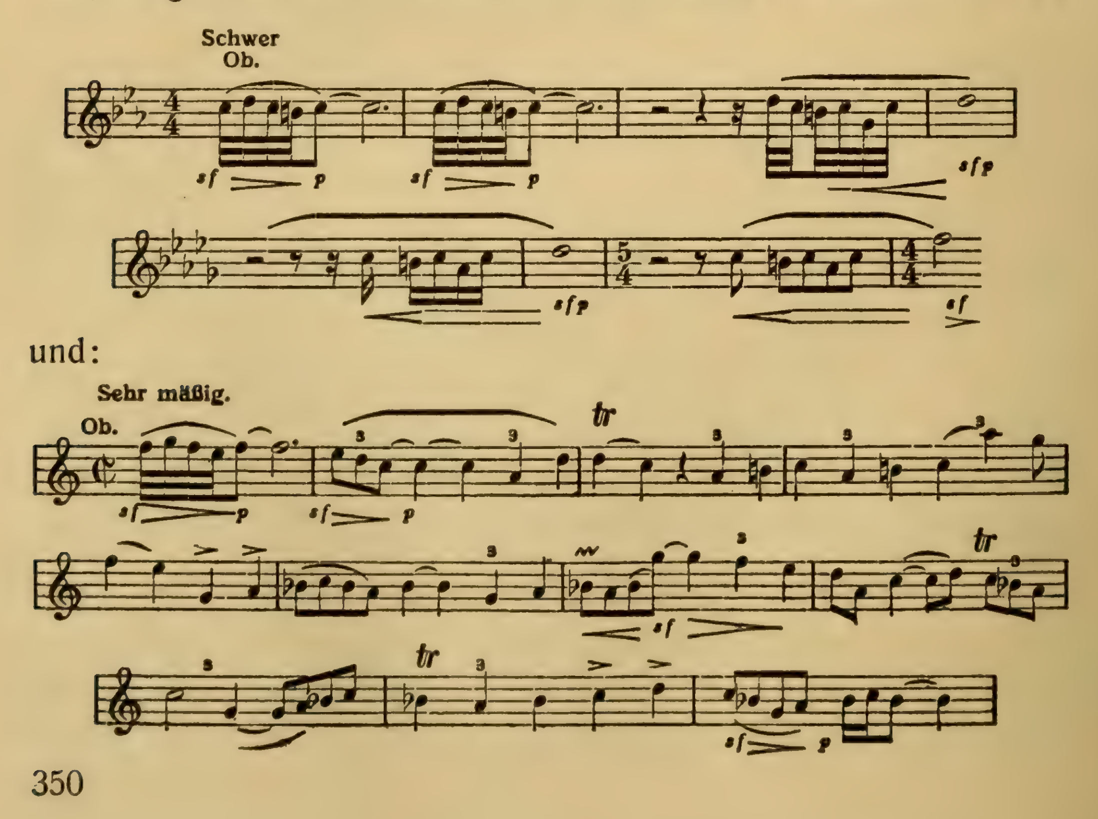
bringt Mahler durch eine ganz kleine Änderung sofort eine andere Beziehung des Zechers zu seiner Umwelt: er sagt nämlich „weil Kehl' und Seele voll" und aus diesem geistigen und seelischen Rausche begreift man die Ergriffenheit anders, wenn dann der Vogel mit seiner Lenzverkündigung lockt:



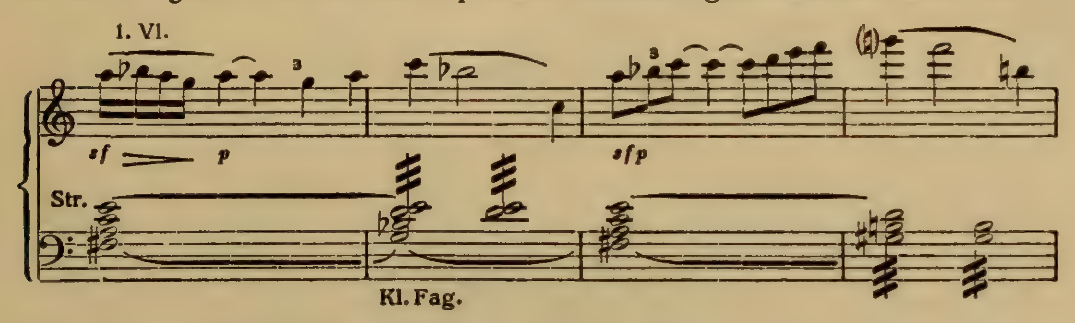
— eine der zartesten und rührendsten Eingebungen Mahlerischer Musik — wenn der Becherheld dann (auch dieses Wort von Mahler) „aus tiefstem Schauen" auflauscht und doch all das mit trotziger

Gebärde von sich abschüttelt: „Was geht denn mich der Frühling an" — dann kommt an die Stelle des humoristisch Skurrilen ein tragischer Zug hinein, den die Musik erst in den Kontrasten jener versonnenen sehnsüchtigen Stimmung und der fast übertriebenen Ausgelassenheit und Unbändigkeit des übrigen zu rechtem Ausdrucke bringt. Und auch zum Übergang zu dem letzten Stücke, zum „Abschied".

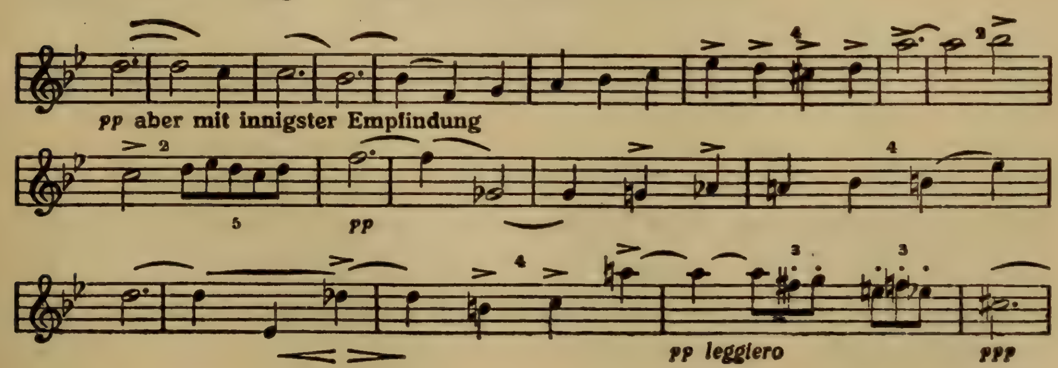
Von diesem Stücke habe ich schon zu Beginn dieser Zeilen gesprochen und es ist kaum noch etwas hinzuzufügen. Im Bereicheder ganzen Musik gibt es (auch wenn alles Persönliche und Menschliche ausgeschaltet wird) nur ganz wenige Tonwerke von gleicher Schmerzlichkeit, gleicher erschütternder (und eben durch das Unpathetische erschütternder) Trostlosigkeit wie diesen Gesang, in dem ein Versöhnter, dem das Leben nur Täuschung gebracht hat, ganz still und ohne große Geste scheidet. Das melodische Gespinnst dieses Satzes hat etwas ganz Unmaterielles, Unirdisches, und es fließt mit einer solch quälerischen Milde und Süße dahin, daß die wenigen tragischen Akzente, die eine Oboefigur (doppelschlagartig) immer wieder in die leise, resignierte und verschwebende Stimmung des Ganzen bringt,
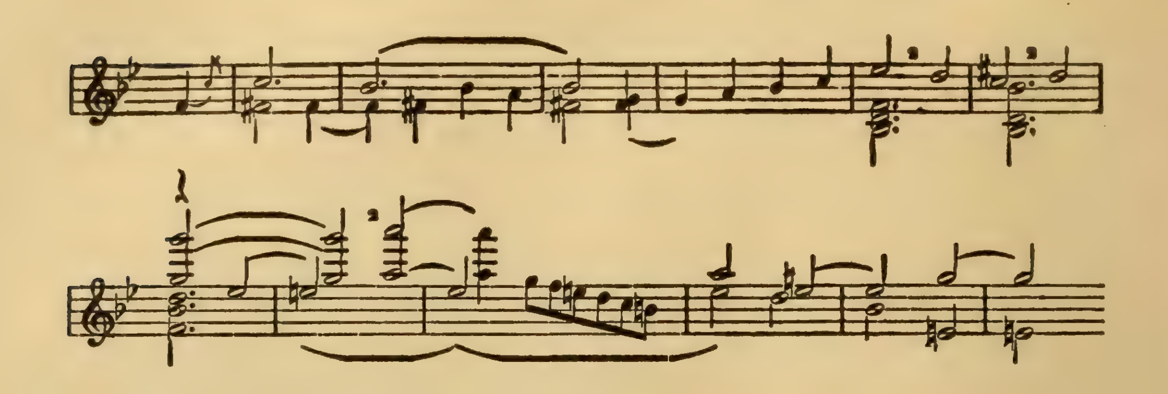


fast etwas Befreiendes hätten, wenn nicht gerade diese Stellen so tief in unsägliche Trauer getaucht wären. Ganz seltsam ist in diesem Satze Mahlers Polyrhythmik, die wieder — ebenso wie der Stil seiner Polyphonie — ganz anders geartet ist als jene Strauß' oder Regers; sie liebt es, die gleiche thematische Gestaltung in rhythmischer Variante gleichzeitig erklingen zu lassen, während es sonst eine Rhythmik verschiedener Themen zu sein pflegt, die sich zu einem belebten Bilde zusammenschließen. (Was natürlich auch bei Mahler an anderen Stellen der Fall ist.) Wenig Ergreifenderes als die gleichsam mit zuckender und doch schon wieder lächelnder Lippe vor sich hingesungenen Verse: „Alle Sehnsucht will nun träumen . . . Die müden Menschen gehn heimwärts, um im Schlafvergessenes Glück und Jugend neu zu lernen" — Worte Mahlers, die seltsamerweise in einem 24 Jahre vorher konzipierten Gedicht ganz ähnlich stehen! —



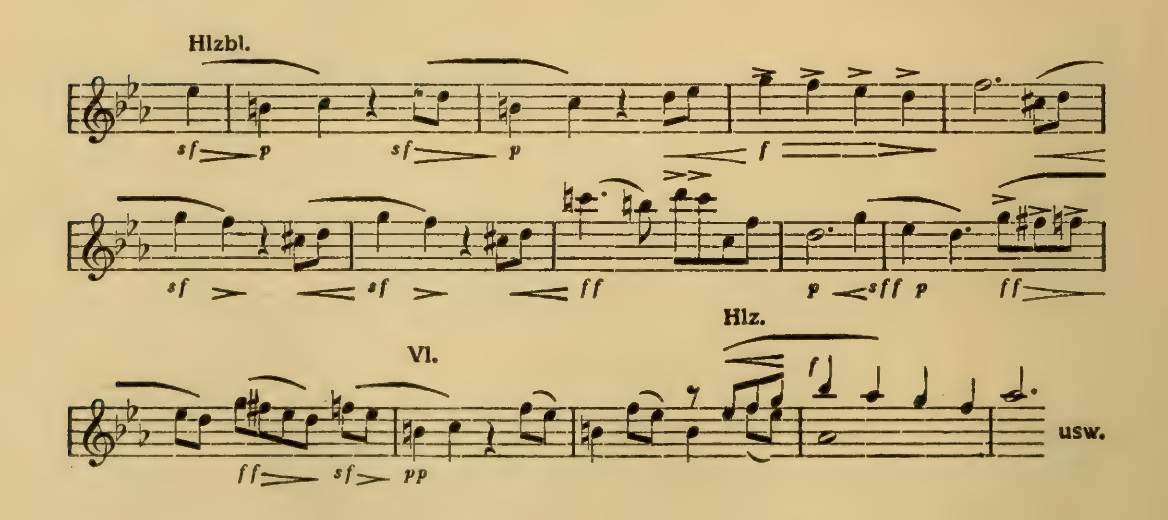
von einer Schönheit des Gesanges, der wirklich „unendlichen" Melodie, die hier verzittert, daß es jedem das Wasser in die Augen treiben muß. Diese erlesene Nachtstimmung dann — fast ein wenig exotisch, an chinesische Malerei mahnend —; und dann diese unbeschreiblich innige B-Dur-Kantilene,



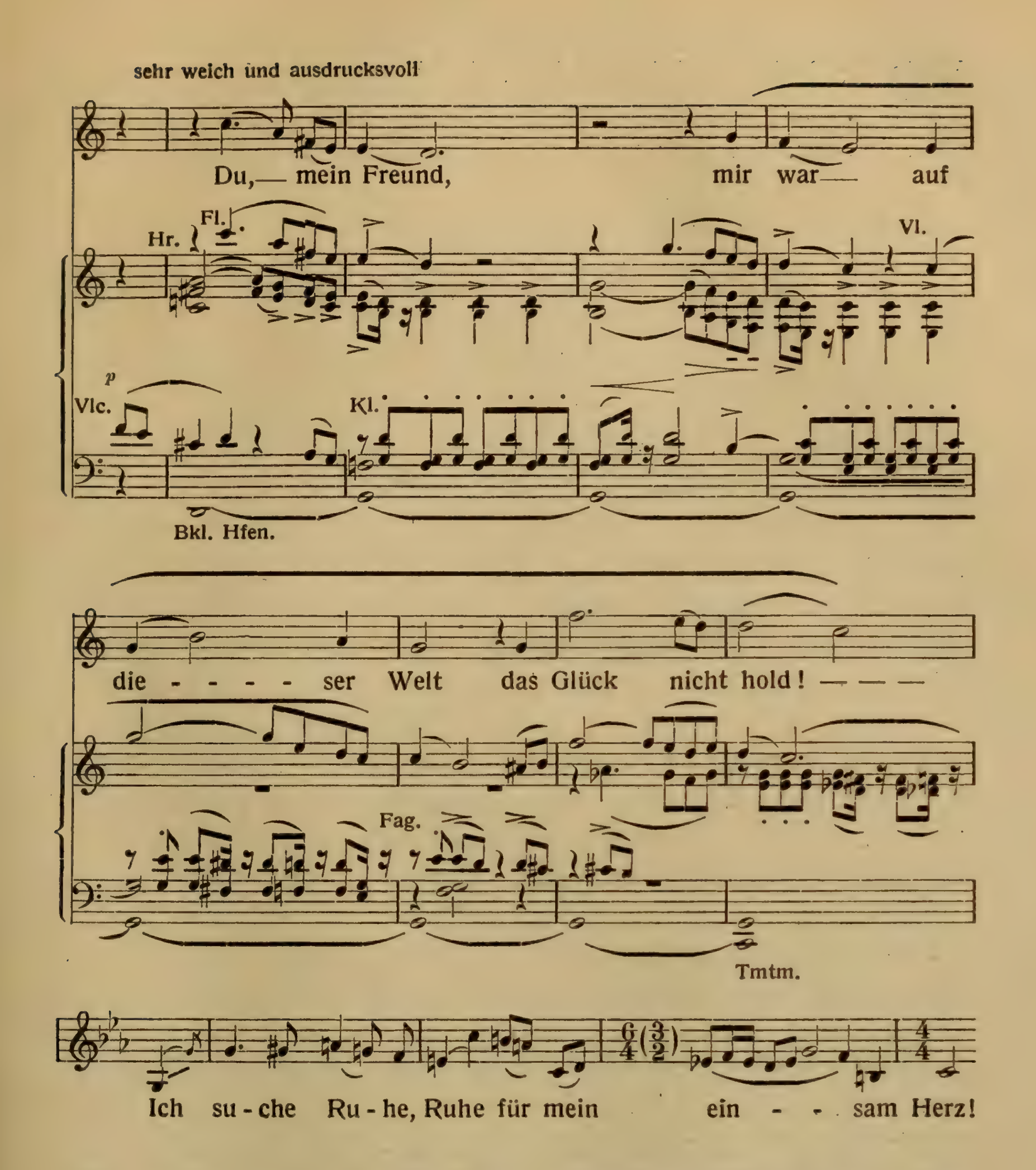
die sich fortspinnt, ausbreitet wie sehnsüchtig ausgestreckte Arme und in Ergriffenheit in dem musikalisch wundervollen Ausruf gipfelt: „O Schönheit, o ewigen Liebens, Lebens trunkene Welt“.



Und dann die herzzerreißende Einsamkeitsstimmung, die sich niedersenkt; in einem Orchestergesang
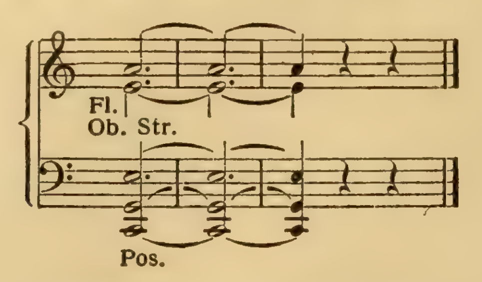


von solch intensiver Melancholie, von einem zitternden Weh, daß es durch die Worte kaum mehr gesteigert werden kann, die dann zu der gleichen tönenden Klage beben: „Er sprach, und seine Stimme war umflort:“



„Ich werde niemals in die Ferne schweifen; still ist mein Herz und harret seiner Stunde. Die liebe Erde blüht auf im Lenz und grüßt aufs neu und ewig blauen licht die Fernen." Dieses „ewig", in das das Ganze verhallt, klingt schon wie von einem fremden Stern herüber; klingt tröstlich, segnend, verheißend, während die kaum mehr faßbaren lichten Töne der Celesta, Mandoline und

Harfe die Seele des Scheidenden auf Schmerzesflügeln fortzutragen scheinen. Ein Ausklang von einer Entrücktheit und Verklärtheit ohnegleichen. Und ob man den letzten Akkord des Werkes



dann wirklich eine „hybridische Sext" nennt, ist (mir wenigstens) nach diesem Verklingen vollkommen gleichgültig.

Von allen Werken Mahlers — und jedes von ihnen ist ein Bekenntnis und ein Stück Autobiographie — wirkt keines mit gleich schmerzlicher Schönheit, mit gleich erschütternder Tragik. Mag sein, daß er uns noch zu nahe steht; wie er uns noch zu nahe steht, um sein Werk auf „Ewigkeitswerte" hin zu schätzen. Das mögen jene besorgen, die mit Stolz von ihrem „historischen Gefühl" sprechen und auch dem überwältigendsten Eindrucke gegenüber „Distanz" bewahren können. Wir beneiden sie nicht und wollen lieber „nahe" bleiben. Aber auch für die Nachkommenden wird das „Lied von der Erde" unter Mahlers Werken das sein, was der „Sturm" bei Shakespeare, das „Cis-moll-Quartett" bei Beethoven, der „Tristan" bei Wagner und der „Tasso" bei Goethe war; ein Sich-befreien, ein persönlichster Ausdruck ihres Wesens. Darin liegt auch die Größe dieses Werkes. Und in der Lebensabgewandtheit seines Schöpfers, der ja eben deshalb immer gescholten und mißverstanden worden ist. Aber es bleibt immer so: Gleichgesinnte und Gleichschaffende gibt es nur im Mittelmäßigen. Der Größte war noch immer der Einsamste. Nur wer Einer für sich ist, kann dann Einer für Alle werden.

Die Neunte Symphonie — Nachspiel und Epilog

Mahler hatte Angst vor dem Gedanken an eine Neunte Symphonie. Die sonderbare Fügung, daß Beethoven, Schubert, Bruckner gerade die Neunzahl in ihren symphonischen Werken erreichten und dann starben, hat ihm, der nie an Zufälle glaubte und der in den scheinbar geringfügigsten Dingen geheime und rätselvolle Zusammenhänge suchte, diese Zahl zu einer bedrohlichen gemacht; er wußte, daß seit kurzem der Tod wartend hinter ihm stand, regungslos, unsichtbar und doch unentrinnbar; und der Determinist, der er war, bangte vor dem Zauber der „Neun". Rührend und ergreifend mitanzusehen, wie kindlich er das Schicksal zu überlisten und um die mystische Ziffer herumzukommen sucht. Er schafft sein erschütterndstes, persönlichstes Werk und sein reinstes dazu, das Lied von der Erde; nennt es „Symphonie für eine Tenor- und eine Altstimme und Orchester" und stellt es außerhalb der Reihe der anderen großen Schöpfungen; und die als „Neunte" bezeichnete war jetzt in Wirklichkeit seine zehnte. Aber das Schicksal läßt sich solche allzu menschlichen Versuche nicht gefallen und es hat ihn überlistet. Die Neunzahl hat seinem Aberglauben recht gegeben. Ich höre ihn noch, wie er, an die Beethovensche „Neunte" denkend, von der seinen sagte: „Und in D geht sie auch! Aber" — tröstete er sich — „wenigstens in Dur". Er hat das Verhängnis nicht abgewendet; die „Neunte" war sein letztes vollendetes Werk. Zwar hat er noch eine elfte symphonische Schöpfung konzipiert und vollständig in der Partizelle niedergeschrieben. Aber dieses Werk, das jetzt die Zehnte Symphonie heißen müßte, wird niemals zum Erklingen gelangen. Mahler forderte, daß es nach seinem Tode verbrannt werde. Dazu konnte sich seine Witwe nicht entschließen; aber es mag als völlig unmöglich gelten, daß aus seinen stummen Zeichen ein Anderer — und wäre er noch so innig vertraut mit Mahlers Geist und Wesen — die Partitur gestalte. Es wird ruhen bleiben; und manchem ein seltsames Gefühl geben, daß irgendwo, gleichsam lebendig begraben, vollkommen zum Dasein gerüstet und doch zum Nichterwachen verdammt, ein ganz ausgetragenes Werk von Mahlers Hand in der

Welt sei; in Siegeln, die wohl zu entziffern, aber von keinem mehr zu sprechendem Ausdruck zu lösen sind. Man sagt, daß auf diesen Blättern ergreifende und seltsame Ausrufe zwischen den Notenköpfen stehen; Ausrufe, die auf die Ahnung frühen Endes hindeuten. Und auf einer der letzten Seiten soll das schmerzlich abschiednehmende Wort zu lesen sein: „Leb wohl, mein Saitenspiel. . . .“
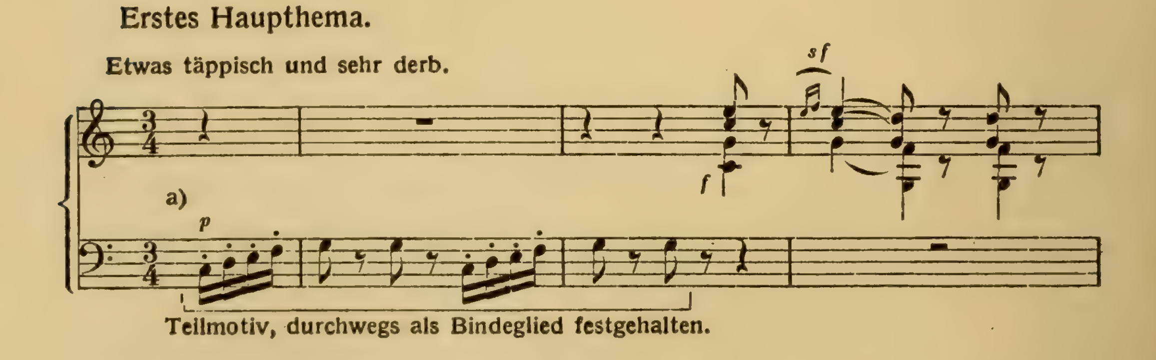
Aber auch die Neunte, wie sie uns erklungen ist und so wie sie jetzt dasteht, ist für mein Gefühl kein fertiges Werk. Nicht in Mahlers Sinn fertig. Denn er ließ nicht ab, jeden Takt, jede Stimme wieder und wieder zu prüfen, bis alles dem inneren Bild gemäß war, das er von seiner neuen Schöpfung in sich trug; seine Verleger hatten es nicht leicht mit ihm. Nach jeder Probe trug er neue Änderungen in die Partitur ein, ruhte nicht, bis volle Deutlichkeit, volles Gleichgewicht und volle Farbe des Klanges da war, setzte Instrumente hinzu, verdoppelte Stimmen, ließ andere weg; und nicht etwa nur vor der ersten Aufführung: meine gedruckten Partiturexemplare seiner ersten Symphonien, die „Dritte“ zumal, haben Seiten, die von Eintragungen so rot sind, daß die ursprünglichen Noten darunter fast verschwinden und kaum eine, auf der nicht irgendeine Verbesserung verzeichnet steht. So souverän er die Orchesterpalette beherrschte, so oft kam es doch vor, daß, bei vollkommen richtiger Kombination der Klangfarben, doch auf den ersten Anhieb die haarscharf genaue innerlich gehörte noch nicht ganz getroffen war; und so sicher er der rechten Mischung die rechten Zeichen gab, konnte es ihm doch oft geschehen, daß er sich in der richtigen „Dosierung“ vergriff und erst nach längerem Versuchen das Richtige traf. In einem Brief aus Amerika — ich habe ihn schon einmal angeführt — lobt er sich die Kontinuität des Konzertdirigierens ohne Theaterpraxis, weil er aus den symphonischen Orchesteraufführungen so viel für sein eigenes Schaffen lernen könne, und klagt über die „Unzulänglichkeiten“ seiner Instrumentation, die viel zu sehr durch die ganz anders gearteten akustischen Verhältnisse des ewigen Theatermusizierens beeinflußt sei. Wenn man von einem Meister seiner Art solche Worte hört und daneben

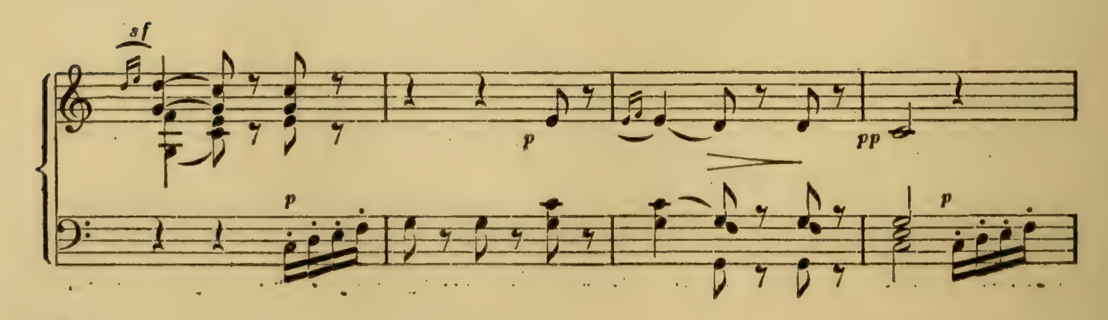
gewisse unfehlbare junge Herren sieht, die empört sind, wenn ihr neuestes Werk, nicht wie es geht und steht, von der noch nassen Partitur herunterdirigiert wird, so fühlt man die tiefe Sachlichkeit des großen Künstlers, dem nur an der Vollkommenheit seiner Arbeit und nicht an ihrem Erfolg liegt, der warten kann und es bis ans Lebensende mit Schumanns demutvollem Ausspruch hält: „Es ist des Lernens kein Ende.“ Trotzdem hat Mahler hier nicht ganz unrecht: das Operndirigieren hat seine Musik beeinflußt, nicht im Sinne der äußerlichen Theatralik natürlich, aber akustisch gewiß und auch in seiner Vorliebe für Fernorchester, Glocken und ähnliche gerade durch ihre Unbestimmtheit bestrickenden Klänge. Sicher ist, daß sich seine Instrumentierung, seitdem er vom Theater weg war, in auffallender Weise geändert hat; in der Neunten Symphonie, mehr noch im Lied von der Erde ist sein Orchester noch viel intimer, durchscheinender, reicher an subtilen Abschattierungen. Und all das wäre ganz gewiß noch anders sublimiert worden, wenn er diese Werke hätte hören können und auch ihnen die letzte Durchbildung des Orchesterklangs gegeben hätte. Beim Lied von der Erde, diesem Wunder einer im schimmerndsten Perlmutterglanz und in den herrlichsten und zartesten Farben exotischer Schmetterlinge irisierenden Partitur hätten vielleicht nur wenige Stellen dieser (im Grillparzerschen Sinne) „filtrierten“ Musik der nachbessernden Hand des Meisters bedurft; in der „Neunten“ aber hätte er sicherlich noch manches im Klang geändert, diaphaner und deutlicher zugleich gemacht. Und nicht nur im Klang. Es ist vermessen, es zu äußern; aber ich wage es, die Vermutung auszusprechen, daß er die beiden Mittelsätze umgearbeitet hätte, wenn er das Werk noch selber hätte dirigieren können, ja daß er sie vielleicht durch andere ersetzt hätte; vor allem das bäurisch derbe, aber in seinem täppischen Humor diesmal seltsam unfreie, allzu redselige und dabei oft „leer laufende“ Scherzo. Schon deshalb, weil er — im Gegensatz zum ersten Teil, der vielleicht Mahlers kostbarste Tondichtung ist, ganz neue, erschütternd verinnerlichte Töne anschlägt und ganz neue Möglichkeiten enthüllt — all das, was in diesen Mittelsätzen steht, früher einmal schon gesagt hat. Und weit endgültiger und großartiger

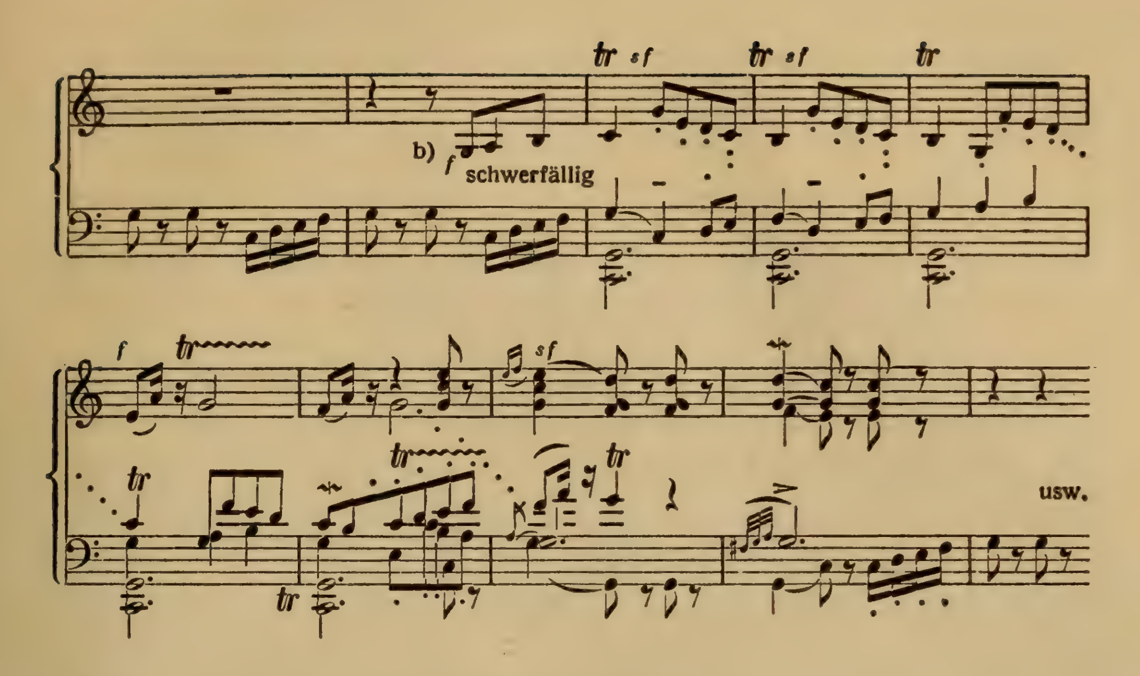
gesagt hat. Sein Gedanke ist ja ganz klar und ihm entspricht auch die merkwürdige Umkehrung der Reihenfolge, das Wagnis, die beiden im Charakter der sonstigen Ecksätze gehaltenen in die Mitte zu stellen und sie von zwei langsamen Sätzen einrahmen zu lassen: hier blickt einer, der an der letzten Pforte steht, die gleich über all seinem Glück und all seinem Leid zufallen wird, auf das Inferno der Welt zurück; auf die Hölle des Alltags in all seiner unreinen Kraft, seiner brutalen Gewöhnlichkeit, seiner lärmenden Leere, seiner verlogenen, alles Holde und Gütige zur Fratze verzerrenden Geschäftigkeit; und entweicht dieser mit bitterem Lächeln zum letztenmal betrachteten Sphäre des „irdischen Lebens", ohne ein „himmlisches" in der trostvoll naiven Zuversicht von einst zu erreichen. Der Schlußgesang eines Lebens, voll müder Sehnsucht nach Ruhe, nicht der freudig verzückte Gruß eines neuen, erhöhten, reineren Daseins.

In diesen drei Sätzen wird kein wesentlich neuer Ton angeschlagen. Das Ländlerscherzo in seinem derben Hintappen,

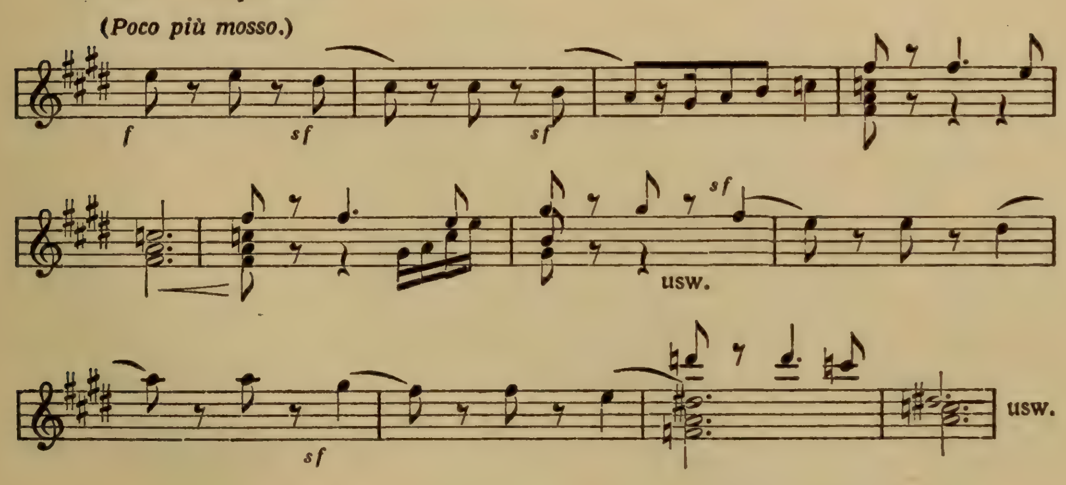
Erstes Hauptthema.



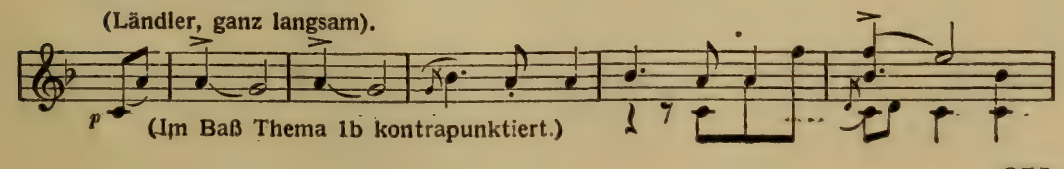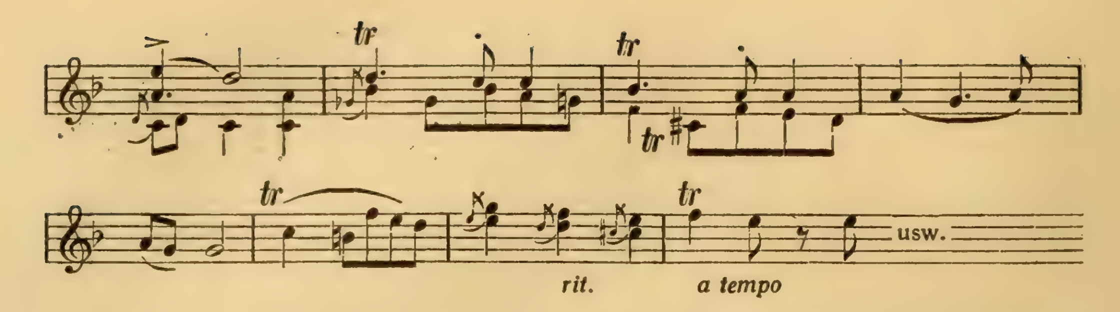




seinem „Drehn im engen Zirkeltanz“

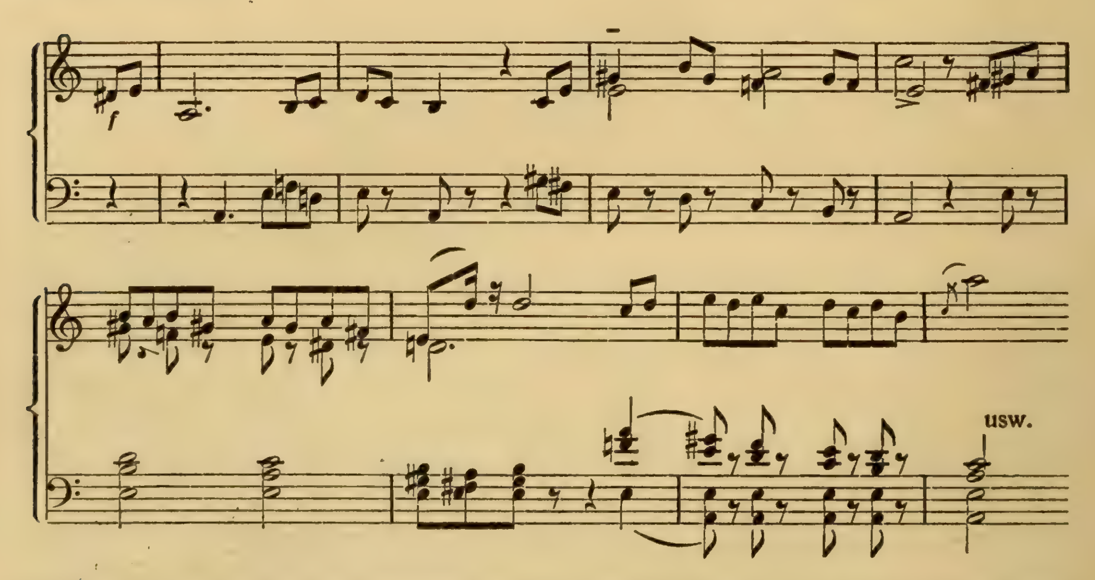


den Liebesabenteuern der Landstraße:

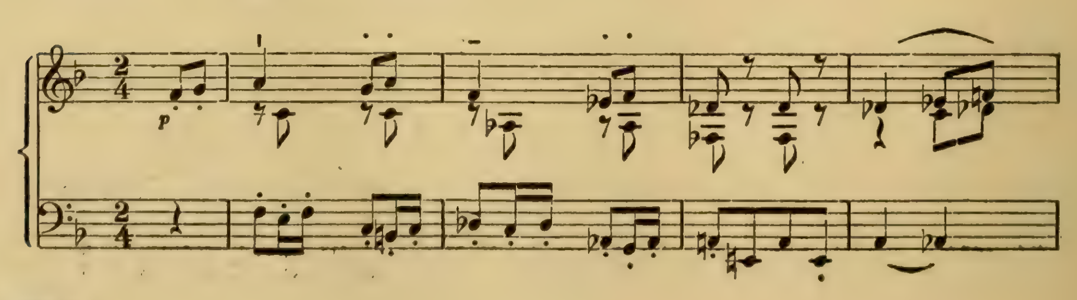


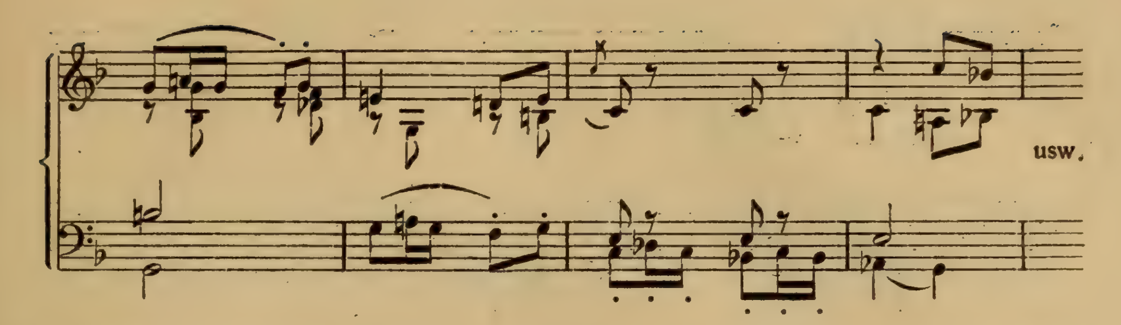


— das sagt bei aller nervigen, brutal auftrumpfenden Lebenskraft nichts aus, was nicht die Scherzi der Ersten, Fünften, Sechsten Symphonie, aus gleichen Elementen anders gruppiert, viel entscheidender, definitiver und aus reicherer innerer Fülle ausgesprochen hätten. Die furiose Rondoburleske in ihrem störrischen, bissig zufahrenden Hauptthema
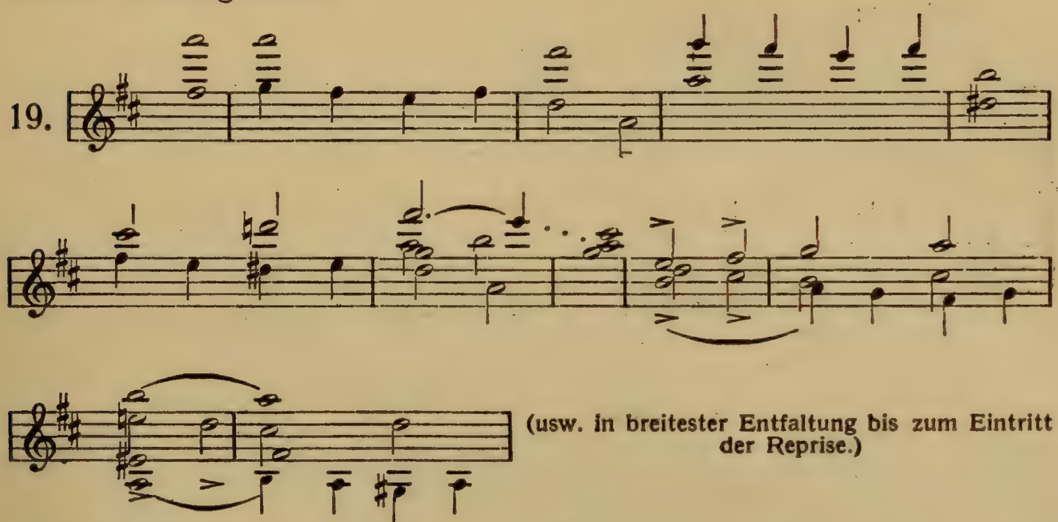


mahnt an die Wut des zweiten Satzes der Fünften (auch thematisch); in ihrem drollig-beschränkten Seitensatz
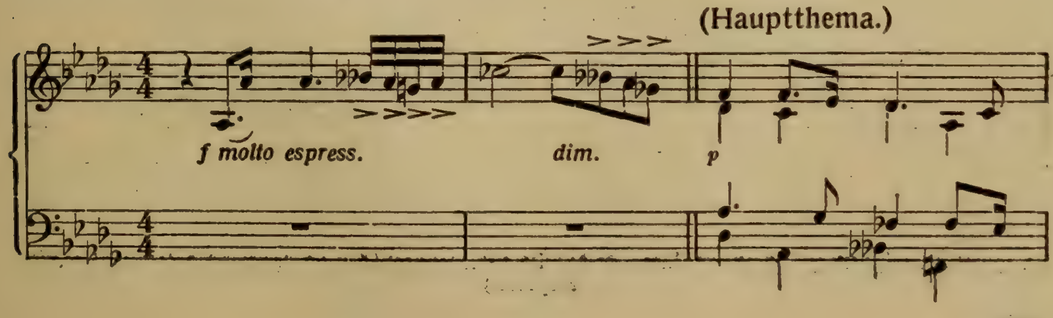


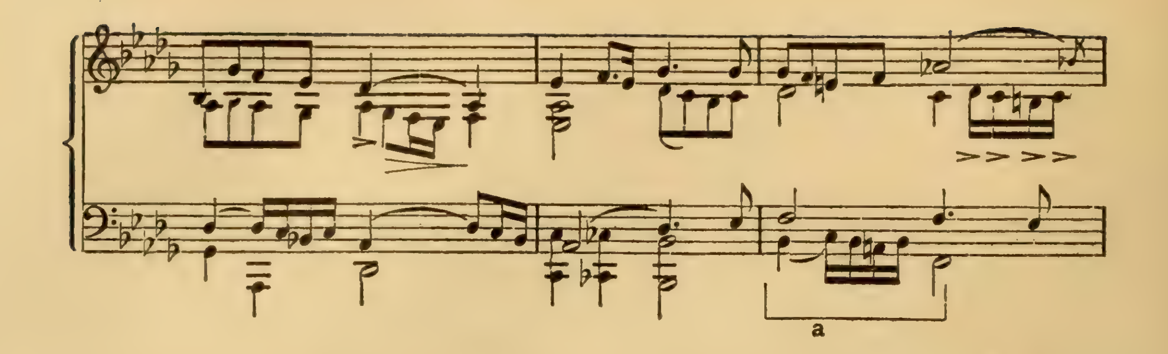


an das Puppentrio im Scherzo der Sechsten; und sein schönes, bald darauf, fast einer Beschimpfung gleich, erschreckend hämisch verzerrtes Gesangsthema



wird seinem inneren Sinn nach erst in dem von Weihe, Frieden und schmerzlichem Ruheverlangen erfüllten Schlußadagio enthüllt, das — in variierender kleiner Rondoform — in breitestem, edelstem Gesang hinzieht (einen Korb Mordente hätte ihm Mahler sicher noch nachträglich abgenommen!):





in verzehrender, unerfüllter Sehnsucht aufschreit:

Episode:

Heftig ausbrechend.

sf

f

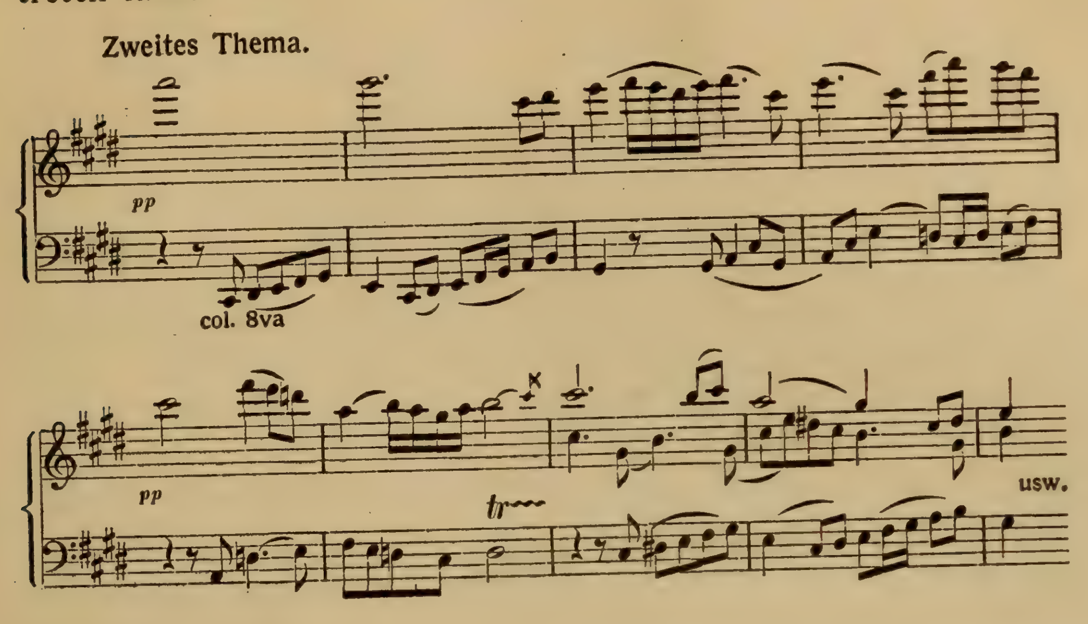
sf

sf

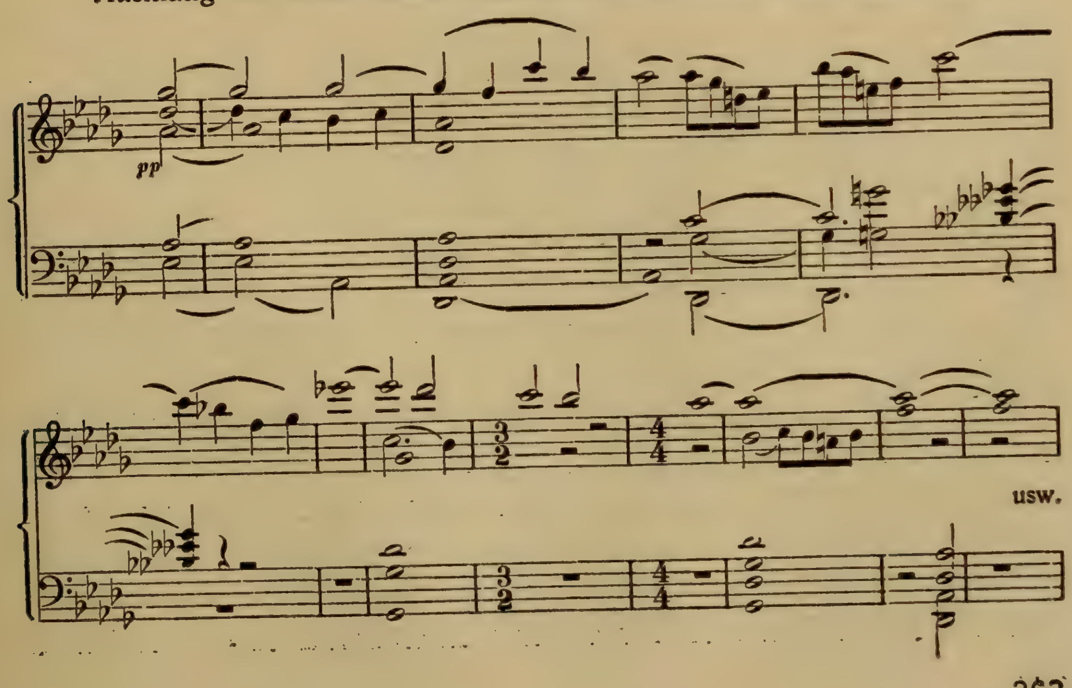
usw.

(in großer Steigerung bis zum Eintritt der in vielfachem Stimmengewebe wiederkehrenden Reprise.)

leise, geheimnisvolle Stimmen zu den still entsagenden des Beginns treten läßt:



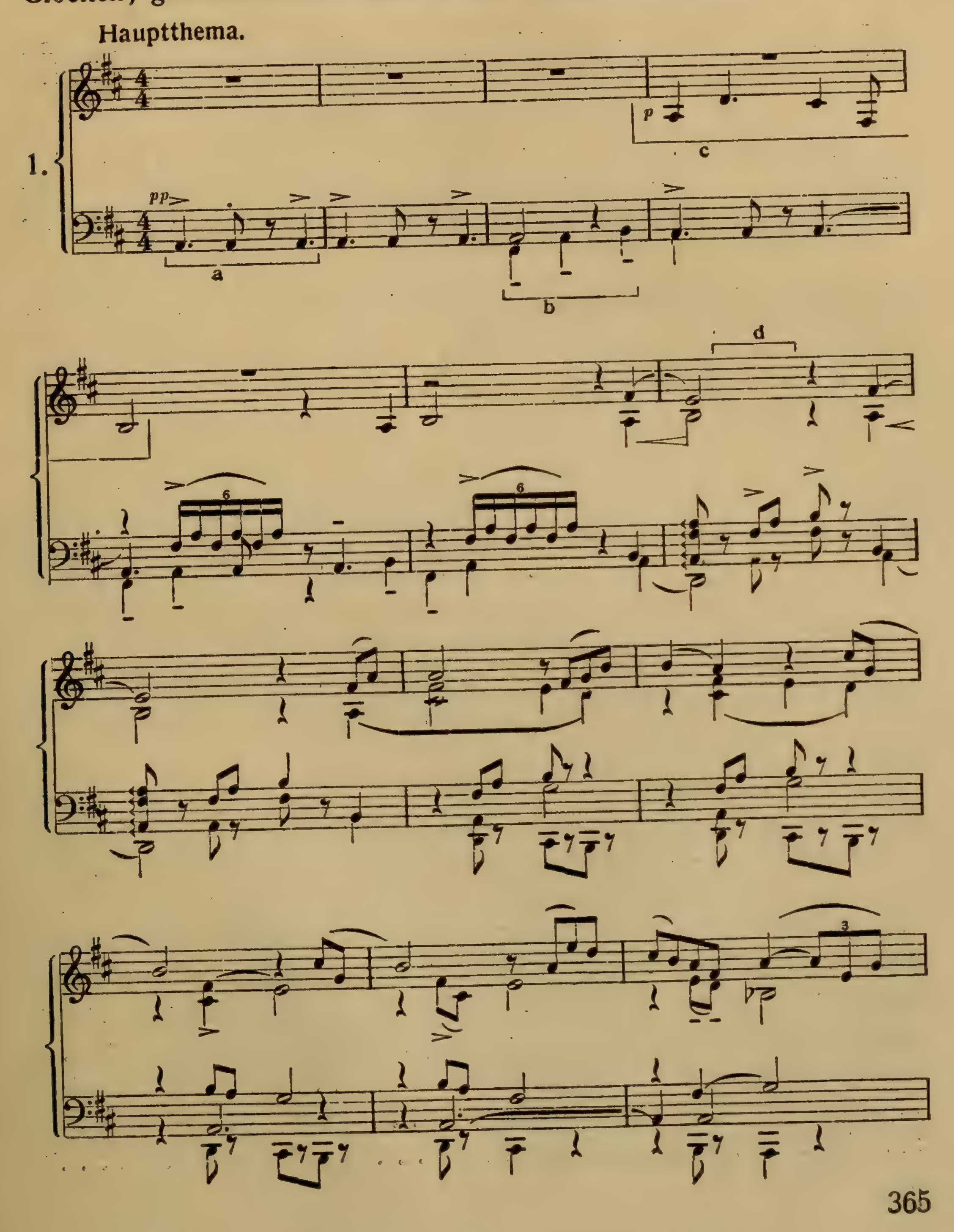
und ganz in blassem Glanz des Abendlichts zu verschweben scheint:

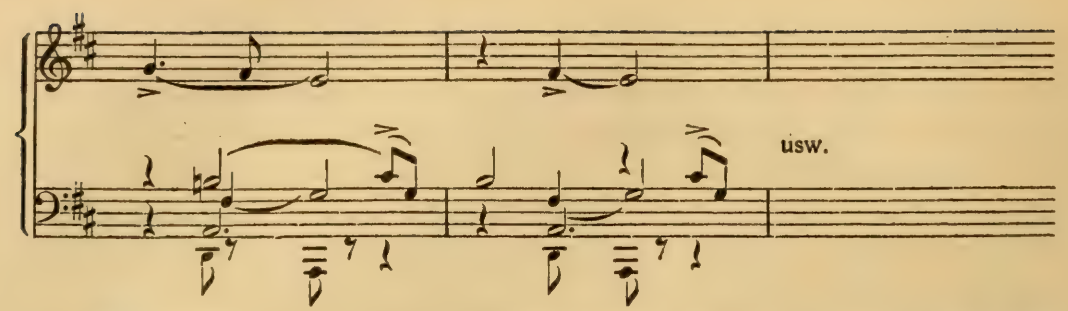


Und doch in seiner ganzen musikalischen und ideellen Substanz nur wie ein später Abglanz und Widerhall des in aller Fülle reichster Liebesgewalten in großem Aufwärtskreisen hinschwebenden Schlußadagio der Dritten: es ist dasselbe herrliche Herz, das in beiden schlägt; aber in Jugendstürmen bewegt, in vollem, starkem Pochen in den Tönen des früheren Werks, in müder Milde, in sturmloser Entsagung, stockend in dem späteren. Weshalb — da auch keine formalen Probleme neuer Art in diesen vielleicht zum erstenmal mehr gewollt als gemußt wirkenden Sätzen anklopfen — über sie nichts anderes gesagt werden kann, als was in der Darstellung jener Urbilder dieser Musik gesagt wurde. Nur eines: daß diese Sätze, in denen Mahler — der in jedem seiner symphonischen Werke durchaus Neues, andres, mit Früherem nicht zu Verwechselndes schuf — sich zum erstenmal zu wiederholen scheint, sicher, wenn er die Erstaufführung noch erlebt hätte, mit dem höhnischen Wort abgefertigt worden wären: er hat sich ausgeschrieben. Man möchte sichs jetzt, wo er nicht mehr unter uns weilt, beinahe wünschen, daß dem wirklich so sei; denn es wäre ein Trost. Er wäre dann als einer dahingegangen, der sich vollendet hat, der all seine Grenzen abschritt, der sein Werk ganz getan und dessen Tod uns ein menschlich hohes und geliebtes Wesen entrissen, aber keine große neue Schöpfung im Keime zerstampft hat. Aber dieser Trost bleibt aus. Daß hier kein Ende war, sondern ein neuer Anfang, nicht Ziel, sondern Stufe, zeigt dieser wundervolle, ganz in sich hineingesungene erste Satz in seiner Abkehr von aller äußerlichen „Wirkung“, von allen starken, pathetischen Akzenten und in seiner kaum erträglichen stillen Ergriffenheit, die Töne von einer tränensalzigen Herbheit und innerlich verblutender, lautloser Schmerzlichkeit wie nie zuvor findet.

Ein großes Kindertotenlied. Die maßlos erschütternden Gesänge, die diesen Namen tragen, in dem ekstatischen, hinter wundgebissenen Lippen verhaltenen Weh ihrer ganz leisen und ganz herrlichen Melodik ein Juwel Mahlerscher Kunst, könnten ein lyrisches Präludium zu diesem symphonischen Grabgesang sein; aber die aufwühlende Trauer dieser tränenüberströmten, erstickten

schluchzenden Töne befreit sich im Wort und deshalb greift die wortlose Musik dieses Satzes noch gramvoller an die Seele. Ferne Glocken; gleich Schollen fällt es auf ein frisches Grab:

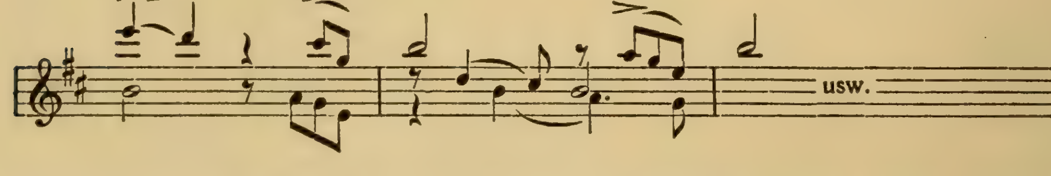




(Teilmotive a, b, c, d, für die Durchführung wichtig; Thema 1a auf dem Höhepunkt vor Eintreten der in Kodaknappheit gefaßten Reprise in höchster Gewalt, Themen c und d durchgehende motivische Bindeglieder. Das Hauptthema geht noch 11 Takte weiter.)

ein ganz stilles Vorsichhinsingen aus einem zum Zerspringen übervollen Herzen:

Aus der Fortsetzung des Hauptthemas.
(Begleitung wie in 1.)

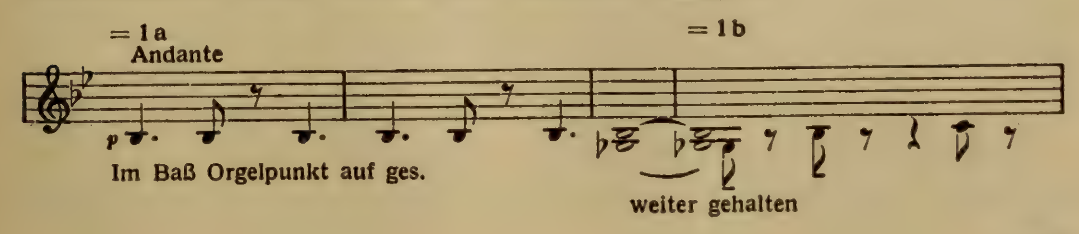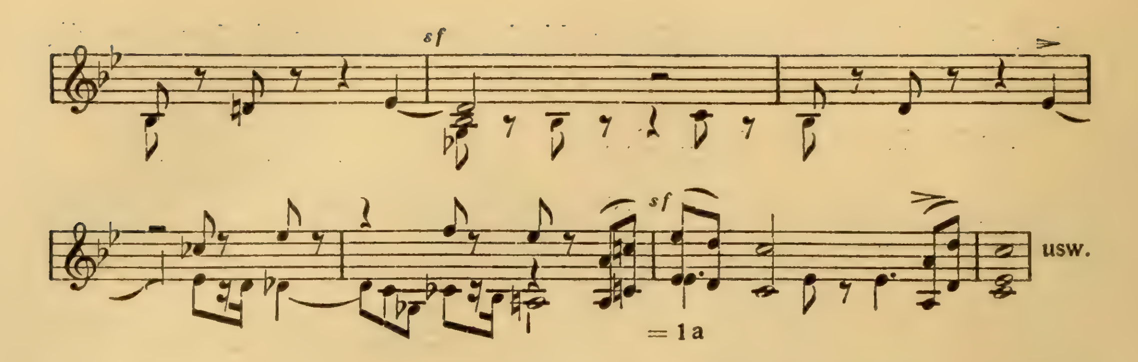


Nie zuvor habe ich Mahler selbst so deutlich aus seiner Musik sprechen hören, den Tonfall seiner Stimme, in Worten, die ich ihn nie reden hörte, die er aber gesagt hat und die mir aus jedem dieser Töne wiederklingen. Ich höre ihn „Geduld!" seufzen; höre Worte, wie er sie in die Gedichte zum Lied von der Erde eingefügt oder durch seine Klänge so persönlich gefärbt hat, daß es seine eigenen wurden; mit einer Kraft, die auch aus diesem symphonischen Stück zu sprechen scheint: „O gib mir Ruh', ich hab Erquickung not . . . Still ist mein Herz und harret seiner Stunde . . ." Und die Schollen fallen, immer schwerer und gehäufter . . . „Mein Freund, mir war auf dieser Welt das Glück nicht hold . . . Ich brauche Ruhe . . ."

Und ohne Ruhe, unablässig an Verlorenes mahnend, brechen die Töne gleich Tränen hervor:

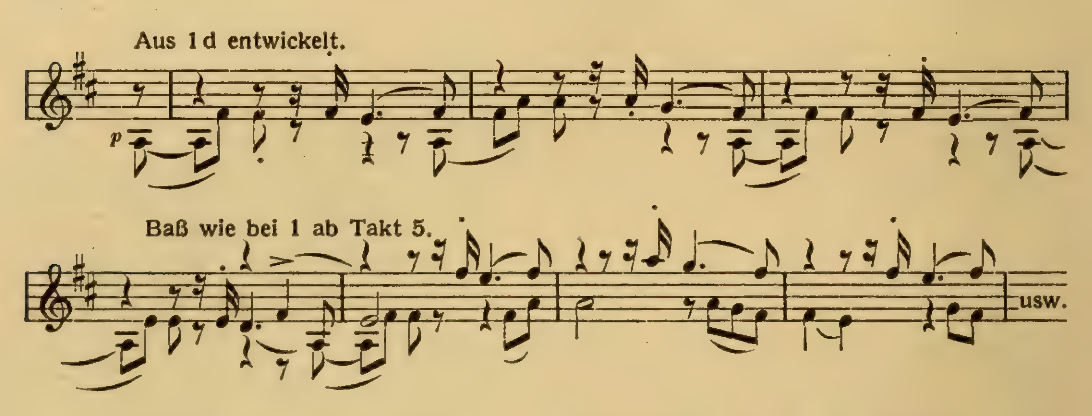
Zweites Thema (aus 1d abgeleitet).

„Geduld!" ... „Ich werde nicht mehr in die Ferne schweifen ..."
Die Schollen fallen weiter, die Glocken klingen,





ihr Schall dröhnt auf, legt sich mit maßloser Gewalt auf die schweratmende Brust, steigert sich zu Schlägen, die die dunkle Pforte sprengen möchten. Und dann wieder, ganz verhalten, stockend, in abgerissenen Stoßseufzern, immer wieder zu dem Gesang des Beginns ansetzend:



Dazwischen jäh aufgepeitschte, hemmungslose Ausbrüche ungemessenen, trotzigen Sichbehauptenwollens; und immer wieder ein Zusammenbrechen. Mystische Versenkung, ganz rätselvolle, wie mit Urstimmen tönende thematische Zwiesprachen, als hielten der Tod und das Leben Wechselreden. Und immer wieder das Aufklingen des ersten, schmerzvoll gefaßten Themas, verwandelt, durch Metamorphosen schreitend, jedesmal in reinerer Gestalt wiederkehrend; und schließlich ein letztes Verhauchen in seiner tröstend schmeichelnden, in lieblichen Seufzern leise erklingenden letzten Umformung. Ein Meistertotenlied. Und in seinem Ausklang an die Stimmung des bitteren Tages mahnend, an dem sie ihn begruben. „Der Tag ging regenschwer und sturmbewegt"; aber als

der Sarg den schmalen Feldweg hinaufgetragen wurde, der zum Grinzinger Friedhof führt, rissen plötzlich die Wolken, ein Sonnenstrahl brach durch, ein blasser Regenbogen leuchtete, und gleich dem Sinnbild der befreiten Seele stieg eine jubelnde Lerche aus den dampfenden Erdkrumen mitten ins lichte Blau empor. . . .

* * *

„Leb wohl, mein Saitenspiel . . .“ In diese traurig gefaßten Töne, die schon gar nicht mehr von dieser Welt sind, klingt Mahlers Lebenswerk aus. Dieses Werk, das in seiner Gesamtheit jedem, dessen inneres Auge und Ohr nicht stumpf geworden ist, auch alle Phasen der geistigen und seelischen Entwicklung, des Suchens, Findens und Wiederverlierens, alles Ringen, alles Glück und Weh dieses Meisterdaseins offenbart. Ein Selbstbekenntnis in Tönen, so eindeutig stark, so vollgetränkt von eigenstem Erleiden, so randvoll von erlebtem Gehalt, daß keine Biographie es vermöchte, dieses Leben eindringlicher und restloser auszusagen, als es diese symphonischen und lyrischen Tagebuchblätter vollbringen.

Wo dieses Werk einzureihen, an wessen Seite es zu stellen ist, wird erst eine weiter abliegende Zeit deutlich sehen. In unserem Bewußtsein steht Mahlers Schöpfung neben der des Richard Strauß, als die einzige, der die Kraft eigen ist, den Ausdruck unserer Tage den Späteren hinzutragen. Mag sein, daß Pfitzner der stärkere Melodiker, Reger der stärkere Kontrapunktiker ist; aber wenn einmal von jenen Tondichtern von heute gesprochen werden wird, die die Musik weitergebracht haben und uns dazu, dann werden allen voran die Namen Strauß und Mahler genannt werden. Der eine als der genialste „apporteur du neuf“, der Bringer des großen Neuen, der glanzvollste, berückendste, verführerischste Geist unserer Tage; der andere als der mystische Gottsucher, der monumentalste Bildner moderner Symphonik, der Bringer des neuen Großen, der weltabgewandte Erlauscher verlorener Erden- und Himmelslieder.

Ich vermute: man wird mir vorhalten, ich hätte nicht über alles gesprochen, hätte nicht jedes der Lieder und vor allem nicht die Bearbeitung der Weber'schen „Drei Pintos“ und das „Klagende Lied“

angeführt, diese blendende Meldung eines überraschenden Talents. Ich muß mich schuldig bekennen. Aber ich meine, daß es auf die Totalität des Bildes, nicht auf die quantitative Vollständigkeit ankommt, gegen die ich übrigens wohl nur dann — und geflissentlich — gesündigt habe, wo es sich um Arbeiten handelte, denen noch nicht, nicht ganz oder nicht mehr, Mahlers Handzeichen aufgebrannt ist. So ist, ich hoffe es wenigstens, dieses Bild durch nebensächliche Remarquen nicht entstellt worden. Daß auch die musiktechnischen Probleme fast durchaus beiseite gelassen wurden, werden mir, meine ich, jene danken, die von einer Darstellung dieser Art nicht wissenschaftliche Gelehrsamkeit, sondern menschliche Unmittelbarkeit verlangen. Und auch: für jene, denen in der Musik nichts wichtiger ist, als wie zwei Akkorde sich „kriegen", wie diese oder jene Dissonanz sich auflöst oder wie die Bässe fortschreiten, sind Mahlers Werke nicht da. Die andern sind sich des Bestehens geheimer und unerklärbarer Zusammenhänge wohl bewußt, in denen die mathematischen Grundgesetze der Musik zu ihren metaphysischen Urgesetzen stehen. Diesen andern werden Mahlers symphonische Schöpfungen mehr bedeuten, als bloß die „sonatenförmige" Entwicklung eines bestimmten thematischen Materials und sogar noch mehr als eine tönende Autobiographie. Sondern eine Selbsteinkehr und — im Künstlersinne Ibsens — ein Gerichthalten über sich selbst; ein Ringen und Rufen aus einer Not, die unser aller Not bedeutet, wenn sie auch von keinem so groß und furchtbar empfunden wurde. Und, von all diesen menschlichen und transzendentalen Dingen abgesehen: diese Werke sind Musik, Musik und nochmals Musik. Bedürfen keiner Ausdeutung, um zu jeder Seele zu sprechen; der, dem ihre Symbolik nichts sagt, wird noch immer von dem Reichtum dieser aus verschütteten Quellen sprudelnden Melodik, von der Gewalt der Empfindung, von den Kühnheiten ihrer betörenden Klangwirkung, von der Eigenart der harmonischen Ereignisse gepackt werden. Das hat sich von jeher gezeigt. Mahlers Werke haben alle nur möglichen Empfindungen wachgerufen. Haß, Hohn, Wut, Liebe, Entzücken. Aber Langeweile niemals.

Seine Zeit wird kommen. Ob sie schon da ist? Ich fürchte, daran zweifeln zu müssen. Er hat zwar recht behalten, wenn er wieder und wieder ausrief: „Muß man denn wirklich immer erst tot sein, um wirklich lebendig zu werden?“ Nach seinem Hinscheiden wurden seine Werke in der ganzen Welt aufgeführt; in manchen Städten eine ganze Reihe — aber die Zuversichtlichen, die damals schon an seinen endgültigen Triumph glaubten, haben reinere Motive in diesen Aufführungen gesucht, als es die Sensationslust, die Mode, die Ausnutzung des Moments waren, denen sie tatsächlich zum großen Teil zu danken waren. Trotzdem: auch jetzt noch, zwei Jahre nachher, ist Mahler einer der am häufigsten aufgeführten Symphoniker. Es wäre schön, daran glauben zu können, daß Liebe und Begeisterung vielleicht jetzt schon ernten mögen, was die Spekulation damals gesät hat; daß in jenen Aufführungen Mahler schon mit solcher Macht zu allen gesprochen hat, daß seine Werke den Empfänglichen zum Bedürfnis geworden sind. Es wäre schön; aber man hat allen Grund, noch mißtrauisch zu sein. Mahler selbst hat nicht an ein so rasches Eindringen seiner Musik geglaubt. „Meine Sechste wird Rätsel aufgeben“, schrieb er mir einmal, „an die sich nur Generationen wagen können, die meine ersten fünf ganz in sich aufgenommen und verdaut haben“. Aber freilich: so echte, so leidensvolle Künstlerschaft spricht mit wundervollen Zungen, und es mag sein, daß die Zeit ihres Sieges näher ist, als man meint.

Ebenso aber mag es sein, daß wir irren. Daß die Nachwelt anders richten wird. Aber wir wollen lieber mit Mahler irren, als gegen ihn recht behalten. Weil wir in einem gar nicht irren können. In der Größe des Empfangenen, in der Kraft des zwingenden Erlebnisses, der inneren Bereicherung und der Weitung unseres Weltbildes, die wir ihm, seinem Beispiel und seinem Werk zu danken haben. Und darin liegt das Entscheidende.

Der Rest gehört der Zukunft.



ANHANG

Gustav Mahler am k. k. Hofoperntheater in Wien

1897.	1. Mai:	wird Kapellmeister.
	11. Mai:	dirigiert zum ersten Male (Lohengrin).
	21. Juli:	wird Stellvertreter des Direktors W. Jahn.
	8. Oktober:	wird artistischer Direktor.
1903.	13. Oktober:	erhält Orden der eis. Krone III. Klasse.
1907.	5. Oktober:	Entschließung, womit Pensionierung und Enthebung mit 31. Dezember 1907 genehmigt wird.
	15. Oktober:	dirigiert zum letzten Male (Fidelio).

Opern-Novitäten unter Mahler:

1897.	4. Oktober:	Dalibor v. Smetana.
	19. November:	Eugen Onegin von Tschaikowsky.
1898.	22. Januar:	Djamileh von Bizet.
	23. Februar:	Die Bohème von Leoncavallo.
	9. Dezember:	Donna Diana von Reznicek.
1899.	17. Januar:	Die Kriegsgefangene von Goldmark.
	10. Februar:	Der Apotheker von J. Haydn.
	10. Februar:	Die Opernprobe von Lortzing.
	27. März:	Der Bärenhäuter von S. Wagner.
	23. Oktober:	Der Dämon von Rubinstein.
1900.	22. Januar:	Es war einmal von Zemlinsky.
	22. März:	Iolanthe von Tschaikowsky.
	16. Mai:	Fedora von Giordano.
	13. November:	Der Bundschuh von Reiter.
1901.	18. März:	Lobetanz von Thuille.
	11. November:	Hoffmanns Erzählungen von Offenbach.

---

[1]) Ich verdanke diese äußerst aufschlußreiche Zusammenstellung der besonderen Freundlichkeit des Archivars der Wiener Hoftheater, Herrn Regierungsrat A. J. Weltner, der sie mir für dieses Buch in dankenswertem Entgegenkommen verfaßte und zur Verfügung stellte. R. Sp.

1902.	29. Januar:	Feuersnot von R. Strauß.
	28. Februar:	Der dot mon von J. Forster.
	4. Oktober:	Zaide von Mozart.
	9. Dezember:	Pique-Dame von Tschaikowsky.
1903.	24. März:	Louise von Charpentier.
	25. November:	Die Bohème von G. Puccini.
1904.	18. Februar:	Der Corregidor von H. Wolf.
	14. November:	Lakmé von L. Delibes (vollständig; Teile bereits 6. Januar 1894).
1905.	28. Februar:	Das war ich von Leo Blech.
	28. Februar:	Die Abreise von E. d'Albert.
	6. April:	Die Rose vom Liebesgarten von Pfitzner.
	4. Oktober:	Die neugierigen Frauen von E. Wolf-Ferrari.
1906.	4. Oktober:	Der polnische Jude von C. Erlanger.
	28. November:	Flauto solo von E. d'Albert.
1907.	11. Mai:	Samson und Dalila von Saint-Saëns.
	31. Oktober:	Madame Butterfly von G. Puccini.

Das Jahr 1908 brachte nach Mahlers Scheiden an Novitäten:

2. Januar:	Ein Wintermärchen von Goldmark (noch von Mahler angenommen).
25. Februar:	Tiefland von E. d'Albert.
10. April:	Die rote Gred von Bittner (noch von Mahler angenommen).
28. Oktober:	Das süße Gift von Gorter.

Ballett-Novitäten:

1898.	8. Januar:	Der Struwelpeter von R. Heuberger.
	14. Februar:	Die roten Dominos von J. Klein.
	17. März:	Künstlerlist von Fr. Skofitz.
	18. August:	Die roten Schuhe von R. Mader.
1899.	10. März:	Pan von Fr. Skofitz.
	4. Oktober:	Vergißmeinnicht von R. Goldberger.
1900.	4. Februar:	Das Buckelhaus am Bergl von J. Bayer.
1902.	7. April:	Die Perle von Iberien von Hellmesberger jr.

1903. 4. Oktober: Der faule Hans von O. Nedbal (das 1. und 2. Bild bereits 28. April 1903).
1904. 20. Januar: Die kleine Welt von Joh. Bayer.
1905. 16. April: Chopins Tänze von H. Riesenfeld.
1906. 17. Oktober: Marionettentreue von R. Braun.
28. November: Atelier Brüder Japonet von Fr. Skofitz.
1907. 1. Juni: Rübezahl von J. Lehnert.

Im Jahre 1908 erschienen:

9. Januar: Das Urteil des Paris von Fr. Skofitz.
4. Oktober: Aschenbrödel nach J. Strauß von J. Bayer.

Die gesperrten Autornamen waren Homines novi.

Neu-Einstudierungen unter Mahler:

Czar und Zimmermann von Lortzing, 11. September 1897.
Romeo und Julia von Gounod, 21. November 1897.
Der fliegende Holländer von Wagner, 4. Dezember 1897.
Norma von Bellini, 24. Januar 1898.
Maskenball von Verdi, 5. März 1898.
Robert der Teufel von Meyerbeer, 20. März 1898.
Das Nachtlager von Granada von Kreutzer, 6. Juni 1898.
Die weiße Dame von Boieldieu, 4. Oktober 1898.
Freischütz von Weber, 21. Oktober 1898.
Der Spielmann, Ballett von Forster, 20. Dezember 1898.
Tanzmärchen, Ballett von Bayer, 10. Februar 1899.
Die Regimentstochter von Donizetti, 18. April 1899.
Das Glöckchen des Eremiten von Maillart, 21. April 1899.
Die Nürnberger Puppe von Adam, 24. April 1899.
Margot, Ballett von H. Doppler, 16. Mai 1899.
Rigoletto von Verdi, 20. Mai 1899.
Lucia von Lammermoor von Donizetti, 9. Oktober 1899.
Der Wildschütz von Lortzing, 27. Januar 1900.
Cosi fan tutte von Mozart (in H. Levis Bearbeitung) 4. Oktober 1900 und 24. November 1905.
Troubadour von Verdi, 26. Oktober 1900.
Rienzi von Wagner, 21. Januar 1901.

Königin von Saba von Goldmark, 29. April 1901.
Martha von Flotow, 4. Mai 1901.
Die lustigen Weiber von Windsor von Nicolai, 4. Oktober 1901.
Gute Nacht, Herr Pantalon, von Grisar, 10. April 1902.
Das goldene Kreuz von Brüll, 6. Juni 1902.
Hernani von Verdi, 2. Oktober 1902.
Die Hugenotten von Meyerbeer, 29. Oktober 1902.
Euryanthe von Weber, 19. Januar 1903, 19. Januar 1904 mit neuem Text von G. Mahler.
Tristan und Isolde von Wagner, 21. Februar 1903.
Requiem von Verdi, 5. April 1903 (Matinée).
Die Jüdin von Halévy, 13. Oktober 1903.
Das Versprechen hinterm Herd von Baumann-Stein, 18. Oktober 1903.
Der Waffenschmied von Lortzing, 4. Januar 1904.
Der Postillon von Lonjumeau von Adam, 4. Februar 1904.
Der Corregidor von H. Wolf nach der Urfassung, 10. März 1904.
Falstaff von G. Verdi, 3. Mai 1904, zum 1. Male deutsch.
Fidelio von Beethoven, 7. Oktober 1904.
Rheingold von Wagner, 23. Januar 1905.
Wilhelm Tell von Rossini, 11. Mai 1905.
Manon von Massenet, 26. Mai 1905.
Don Juan von Mozart, 21. Dezember 1905.
Entführung aus dem Serail von Mozart, 29. Januar 1906.
Die Hochzeit des Figaro von Mozart, 30. März 1906.
Werther von Massenet, 12. Mai 1906.
Die Zauberflöte von Mozart, 1. Juni 1906.
Der Widerspenstigen Zähmung von Goetz, 3. November 1906.
Die Walküre von Wagner, 4. Februar 1907.
Die Stumme von Portici von Auber, 27. Februar 1907.
Der Prophet von Meyerbeer, 5. März 1907.
Iphigenie in Aulis von Gluck, 18. März 1907.
Othello von Verdi, 3. Mai 1907.



BILDER

Bilder

*) Mit Erlaubnis des Konzertbureau Emil Gutmann, G. m. b. H. in Berlin.



Mahlers Großmutter





Seine Eltern

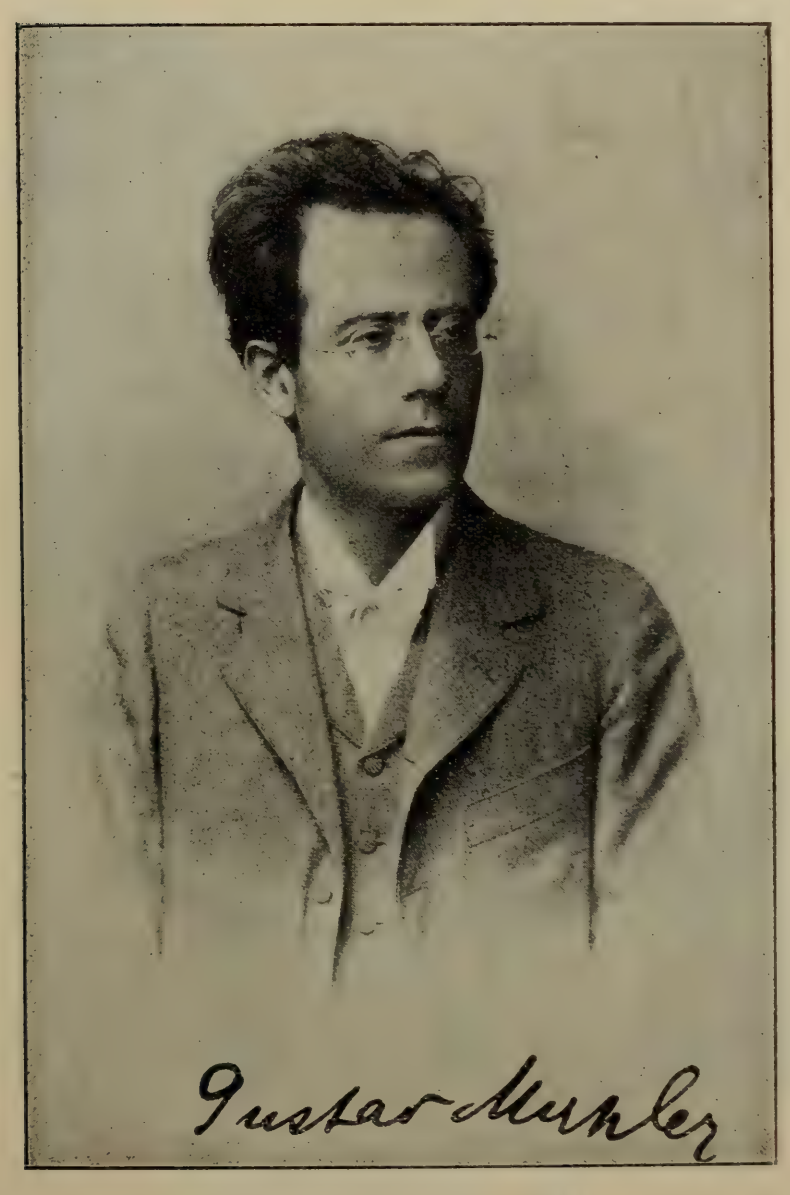






Aus den Knaben- und Jünglingsjahren





Aus der Zeit vor 1900



Mahlers Schwestern



Berliner Photographie, 1896



Mahlers Gattin Alma Maria

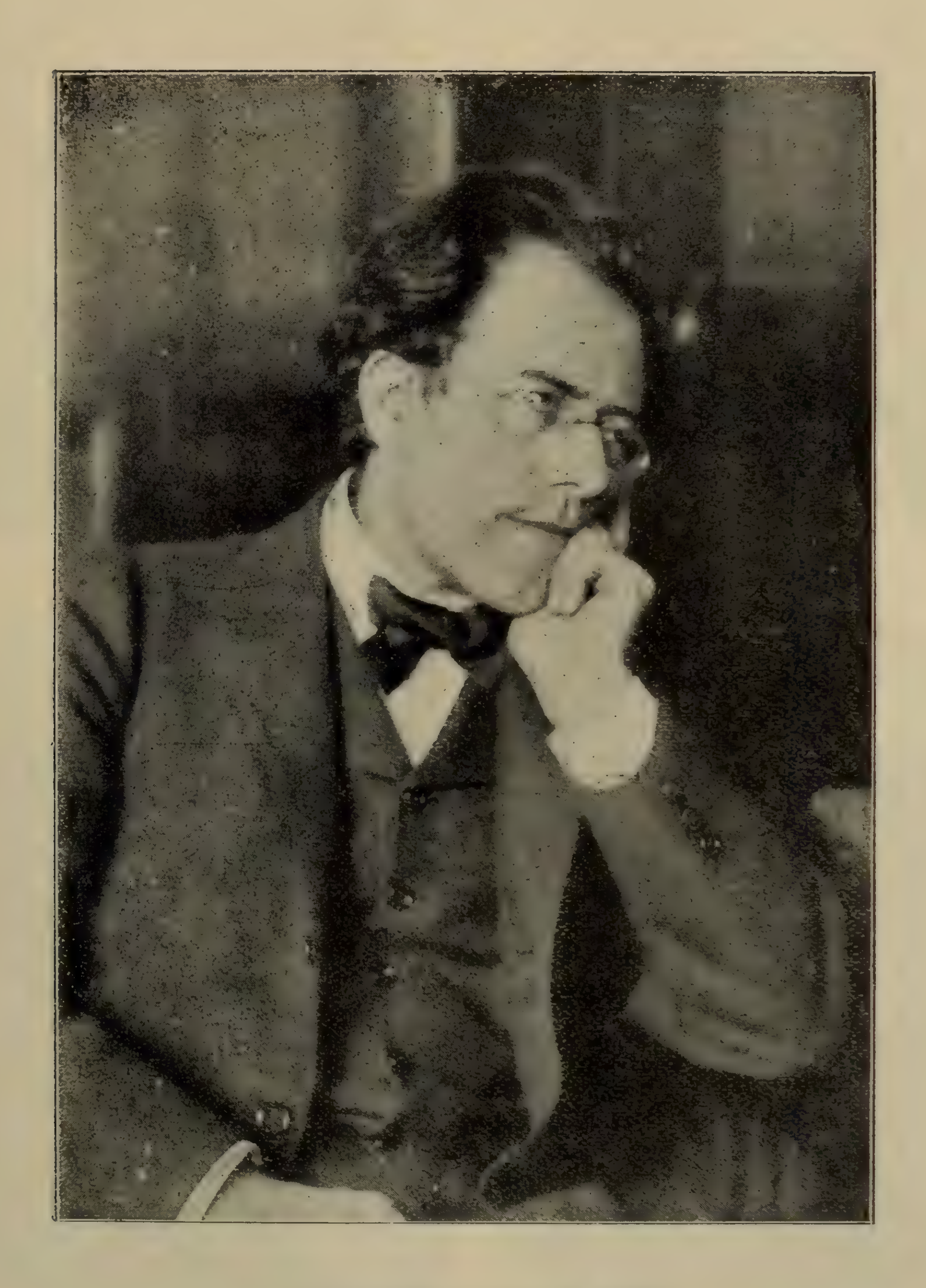


Der junge Gatte



Gustav Mahler und sein Schwager Arnold Rosé

7



Liebhaberaufnahme, 1906



Mahler mit seinem Töchterchen
auf seinem früheren Landbesitz
(Maiernigg am Wörthersee)



Mahler
auf der Überfahrt von
Amerika

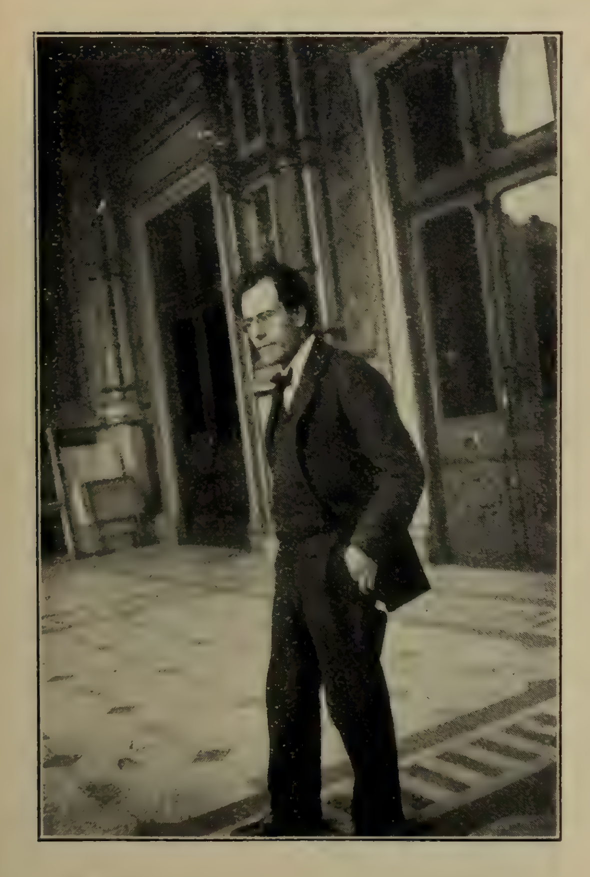




Mahler in der Hofoper



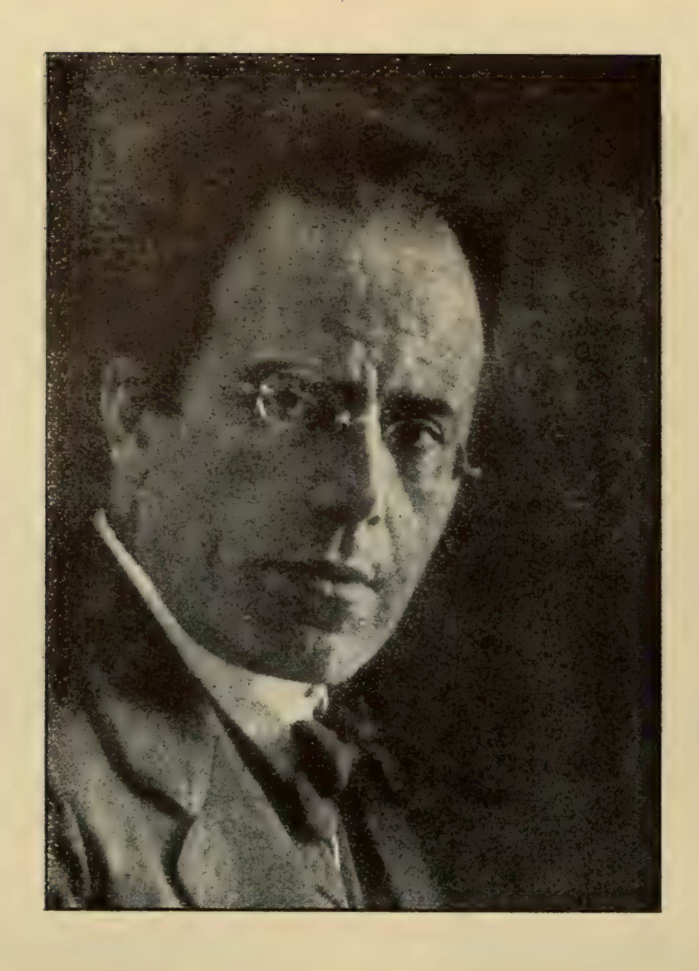
Mahler am Schreibtisch

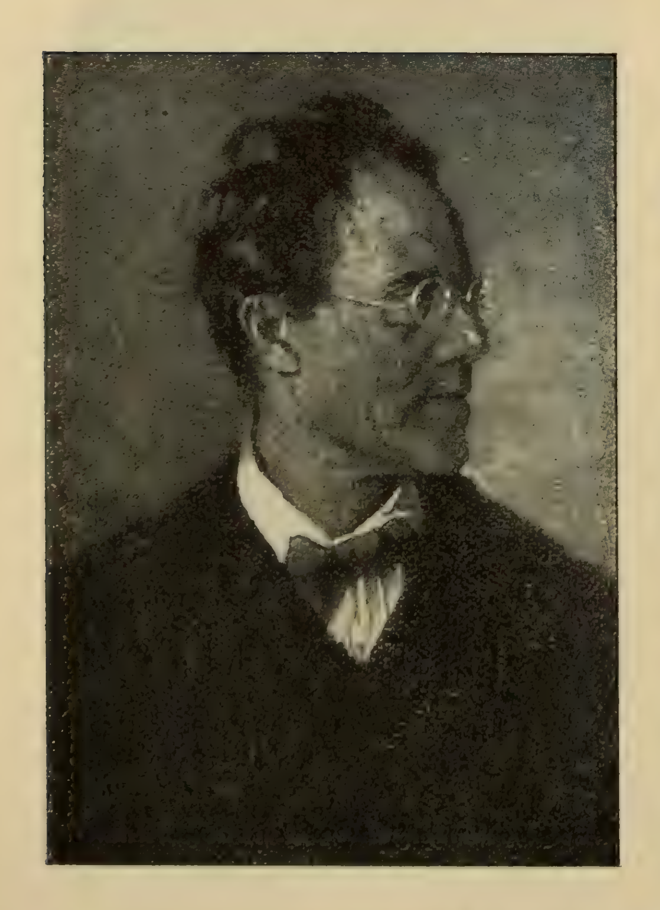


Mahler im Foyer der Hofoper



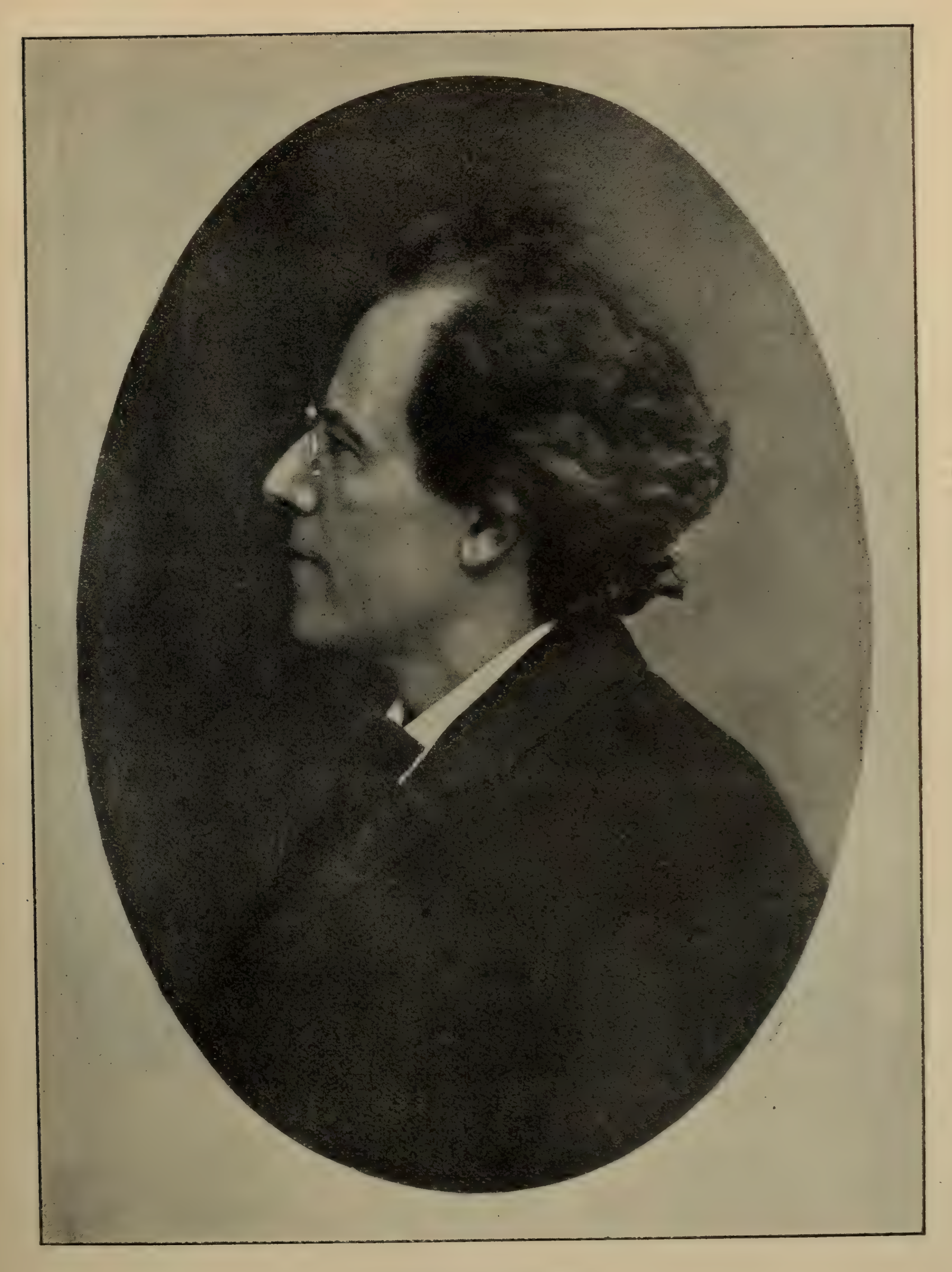
Amsterdamer Photographie



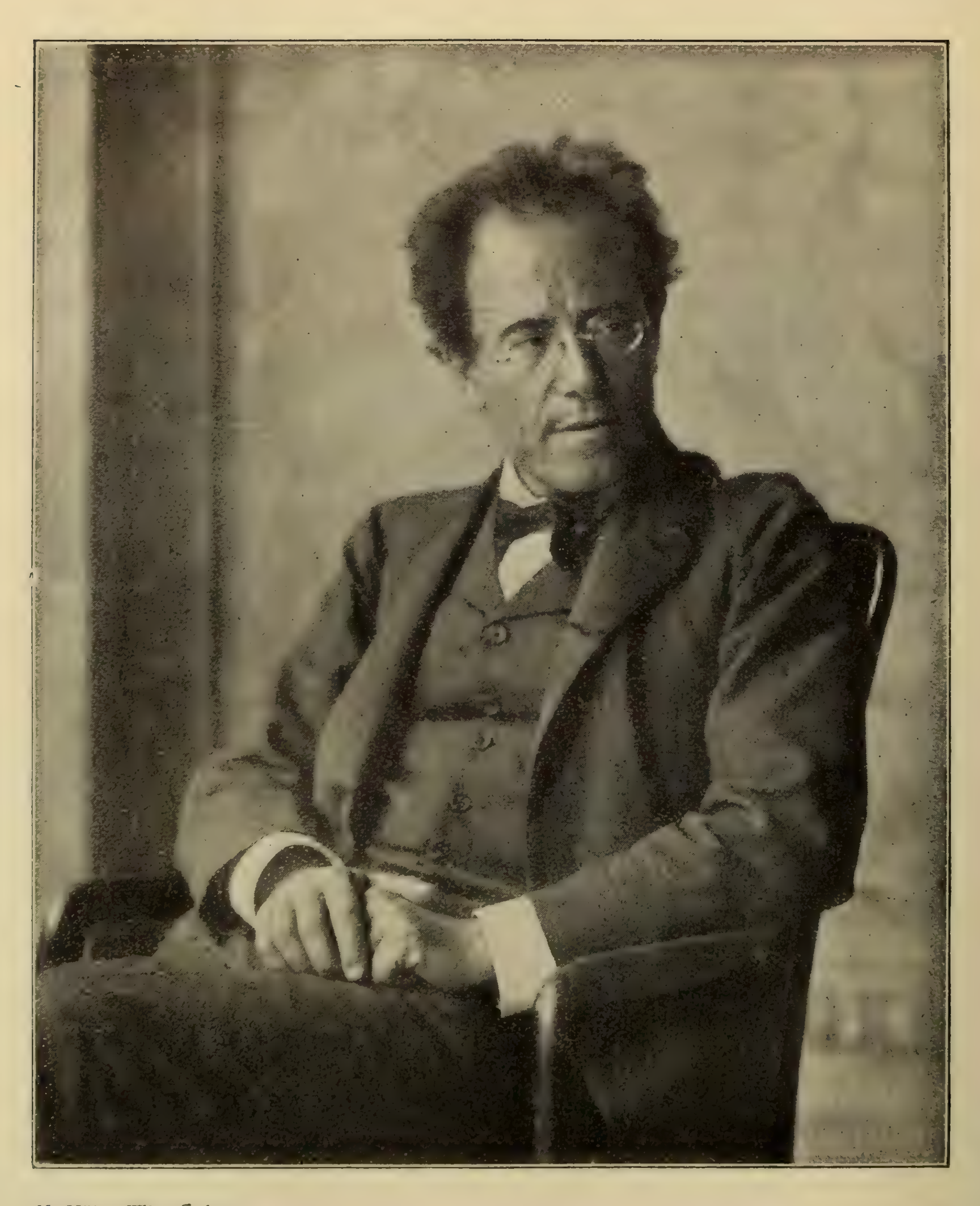




Aus den späteren Jahren

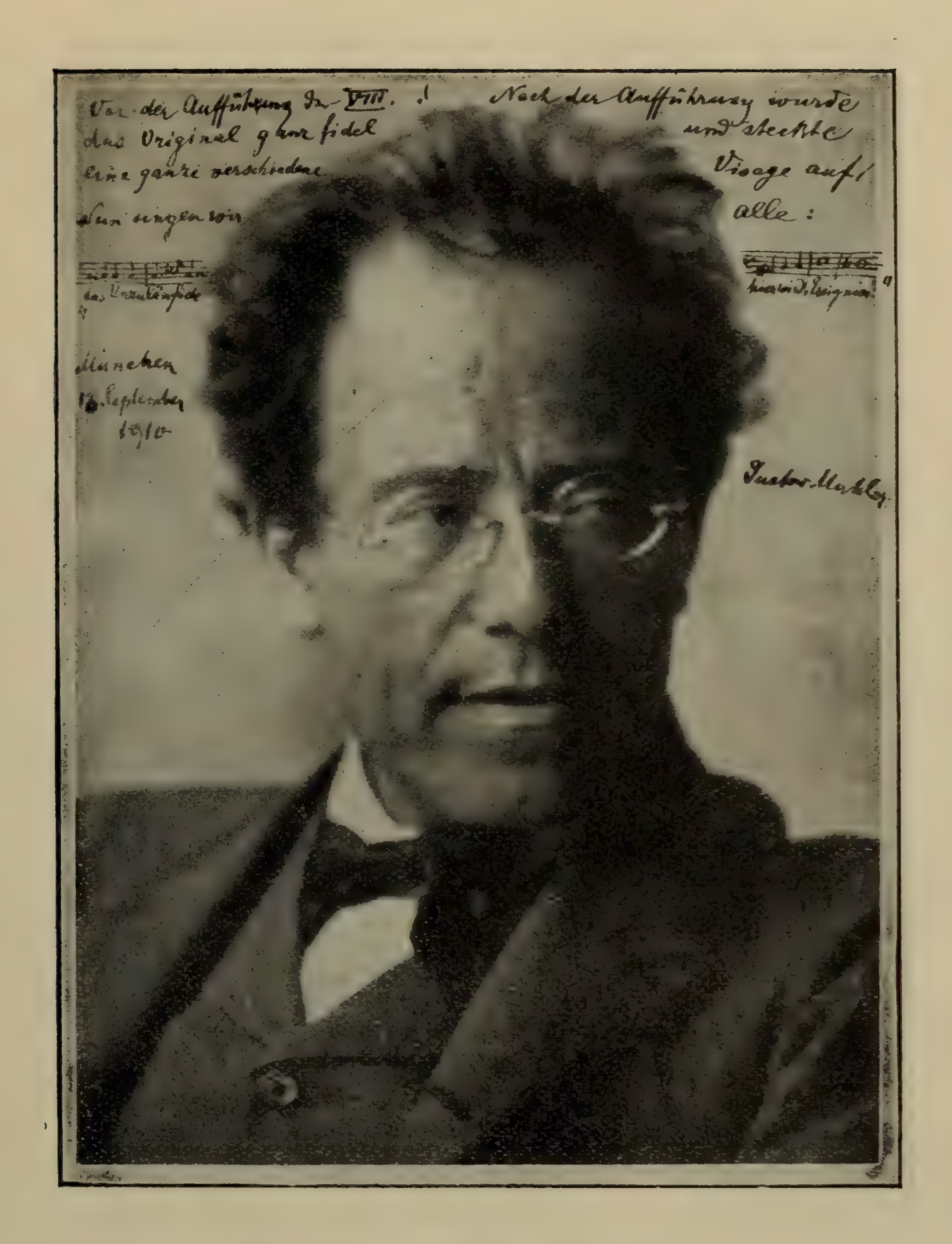


Aufnahme 1908



M. Nähr, Wien, phot.

Wiener Photographie



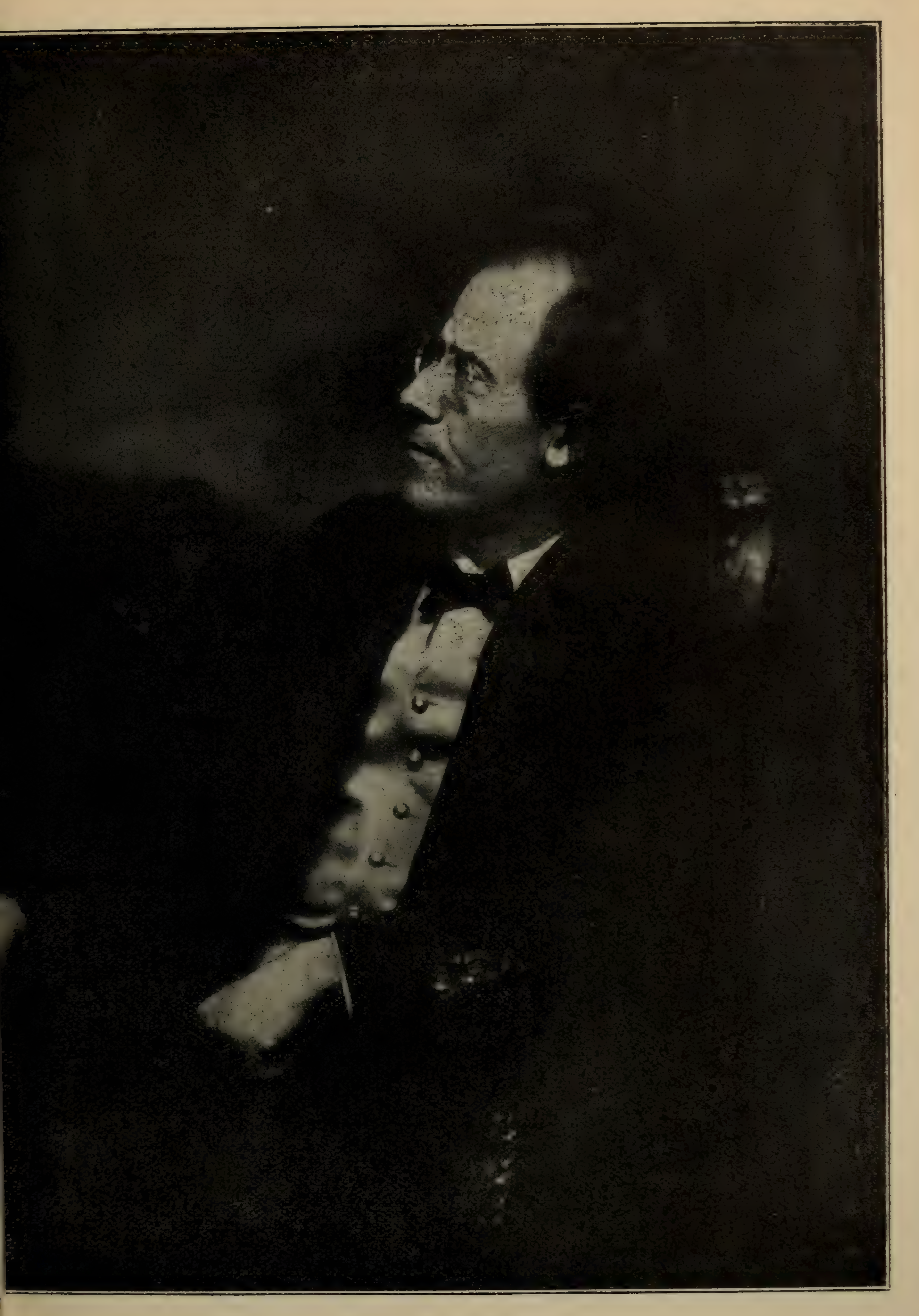
Zur Zeit der VIII. Symphonie

13. September 1910

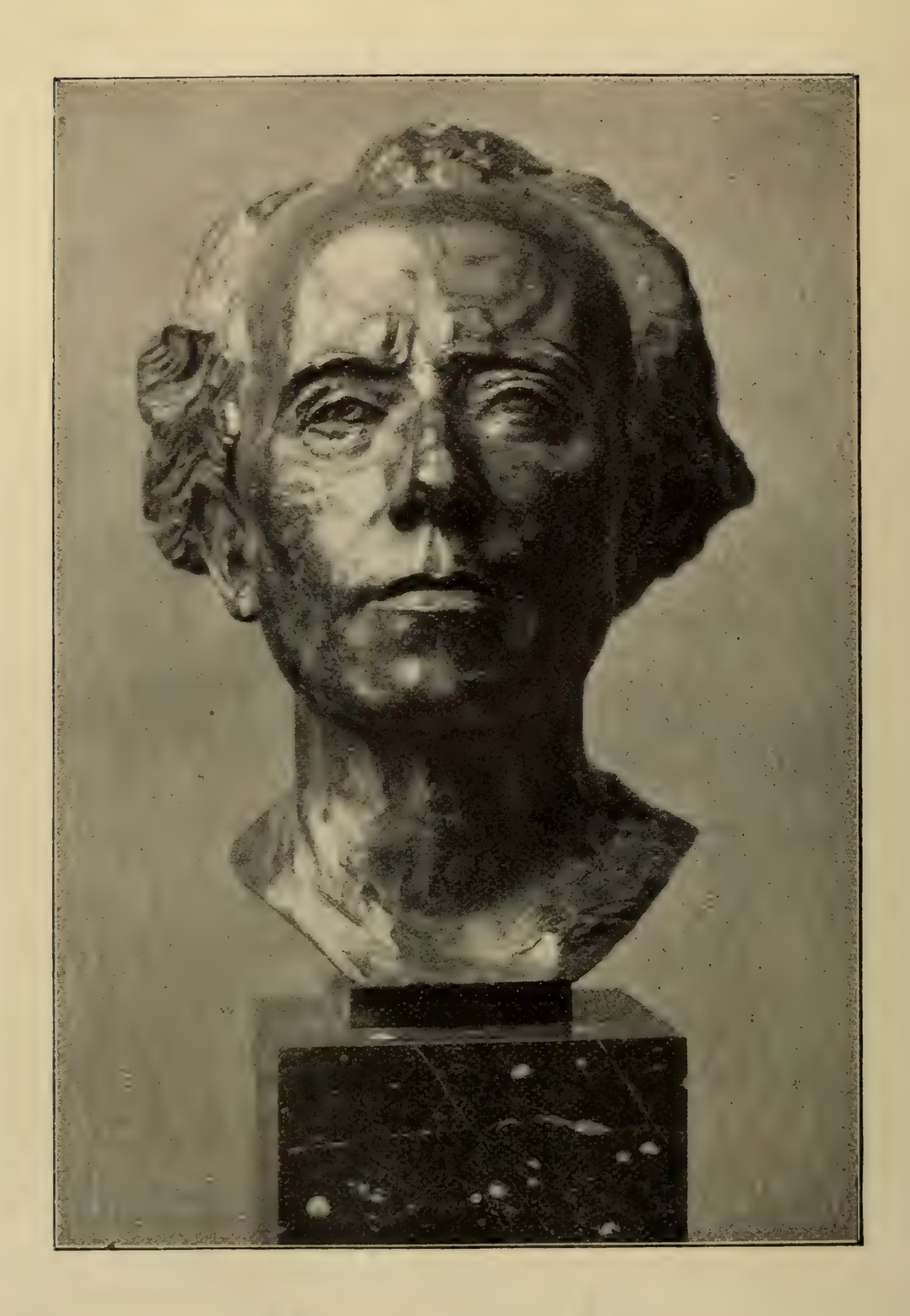


Gustav Mahler

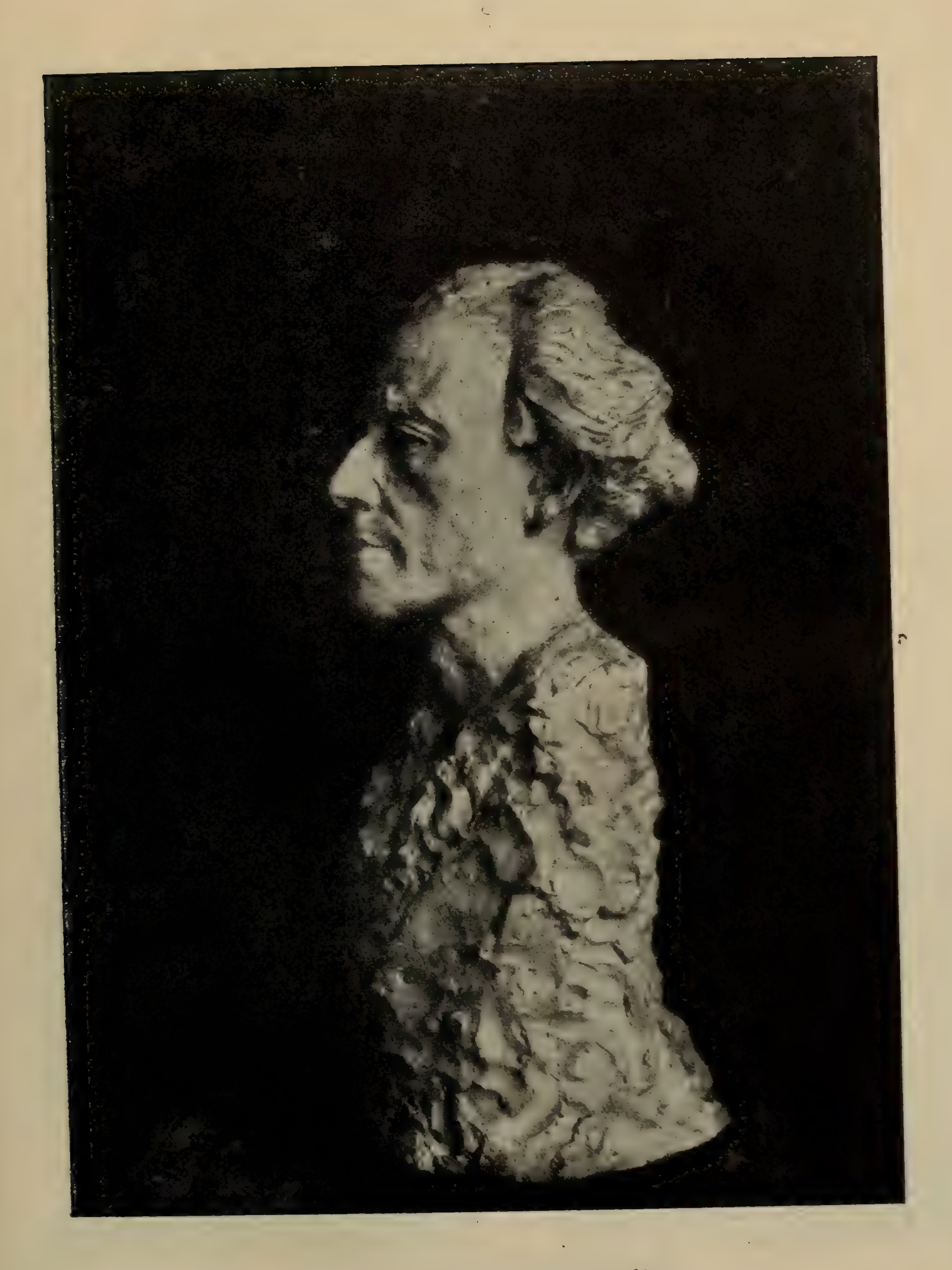
in New York, 1911



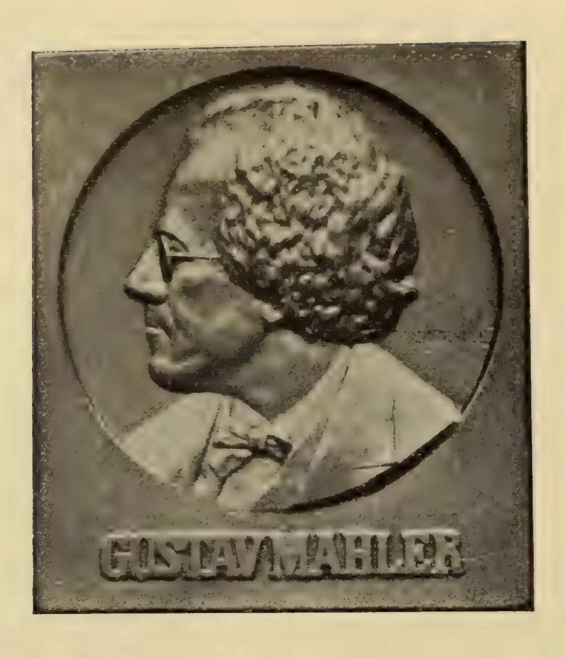
Letzte Aufnahme
Von A. Dumont, New York



Büste von Auguste Rodin



Büste von Auguste Rodin

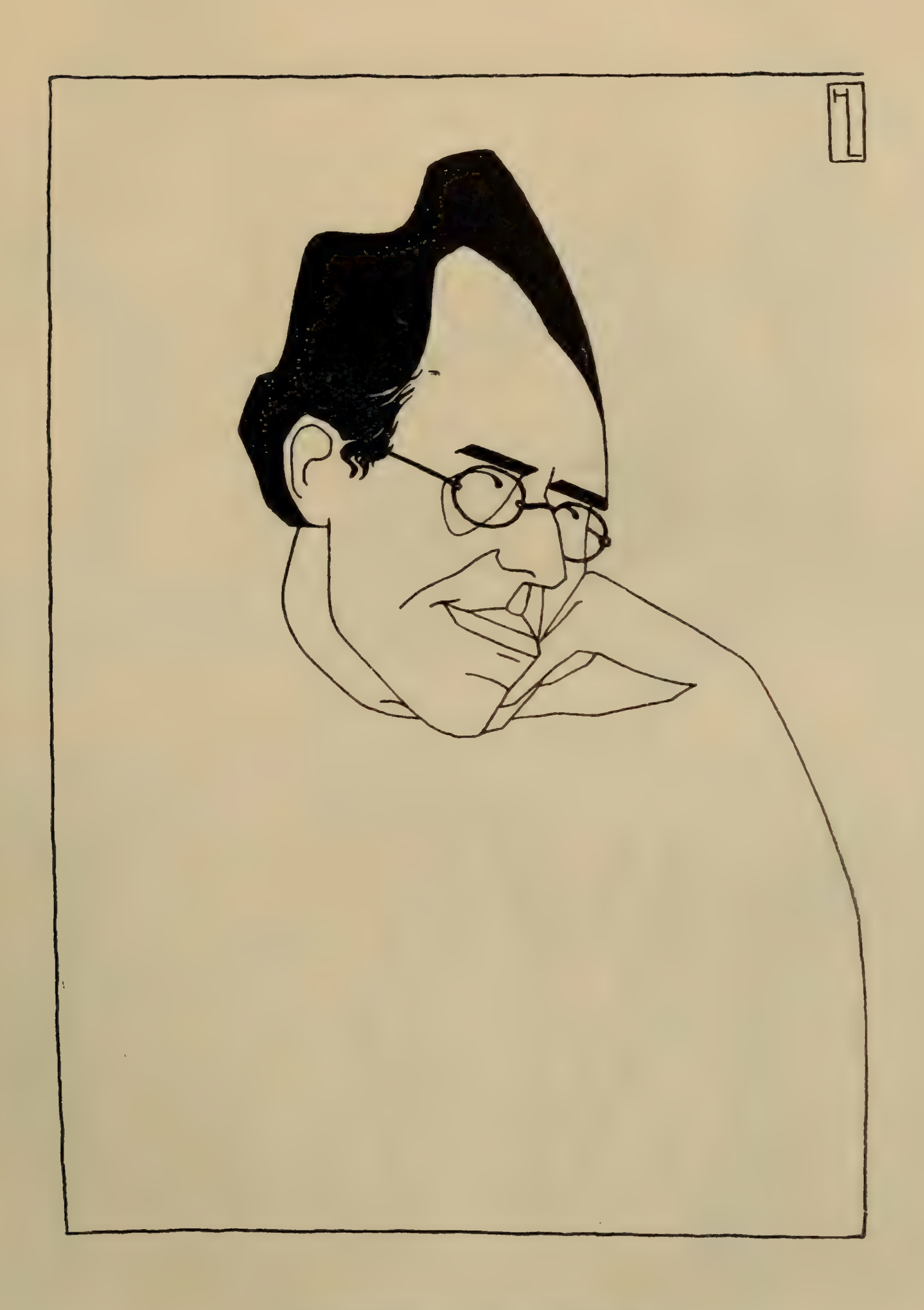


Plakette von Theodor Isnenghi





Vorder- und Rückseite der Plakette
von Alfred Rothberger
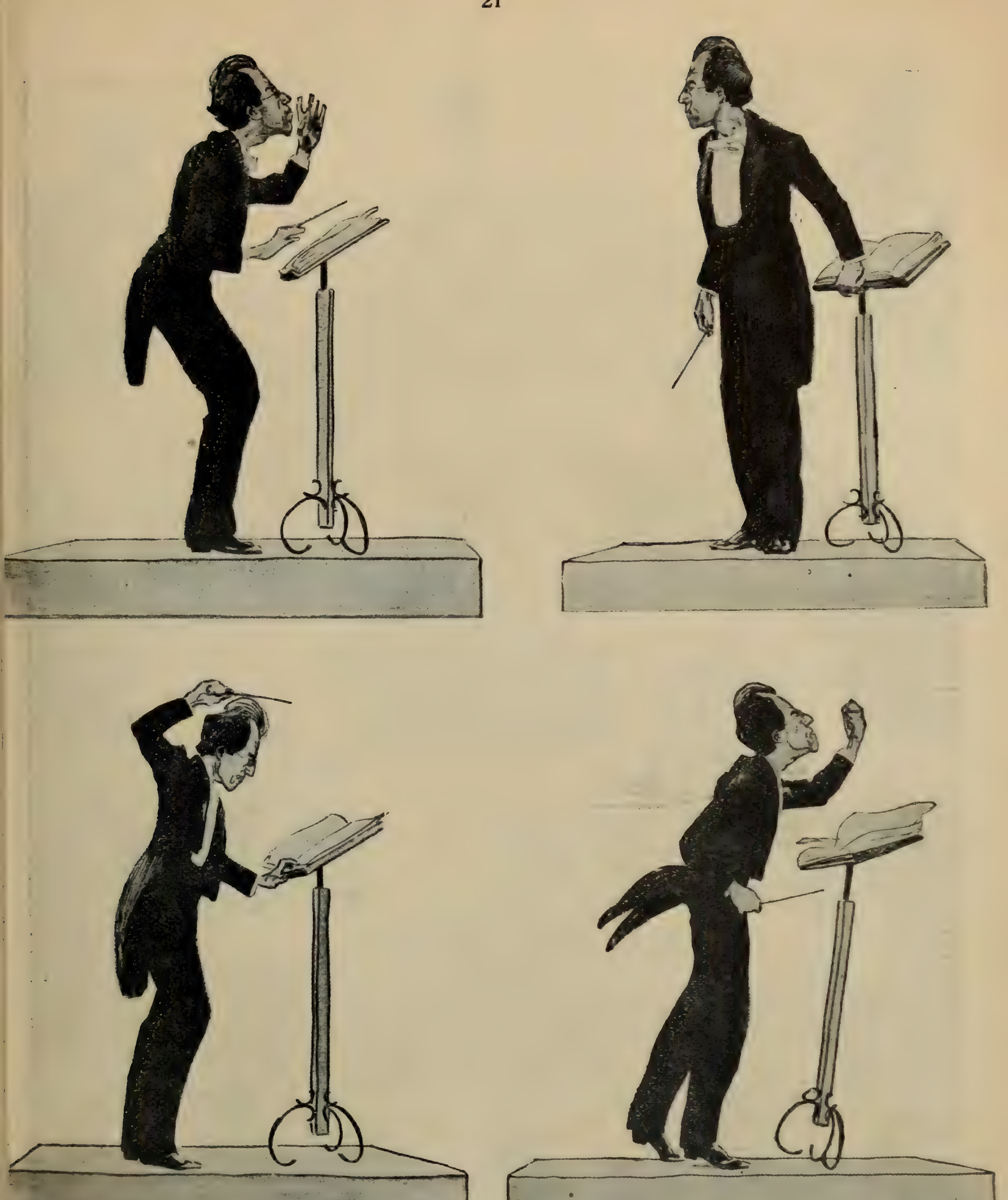


Karikatur von Lindloff

20



Karikatur von Burkardt



Der Dirigent

Schattenrisse von Hans Boehler

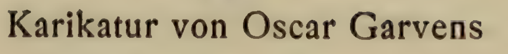
Als Postkarten erschienen bei Breitkopf & Härtel — Verlag: Novitas, Berlin



Der Dirigent

Schattenriß von Dr. Otto Boehler





Karikatur von Oscar Garvens

Als Postkarte erschienen bei Breitkopf & Härtel
Verlag: R. Lechner, Wien



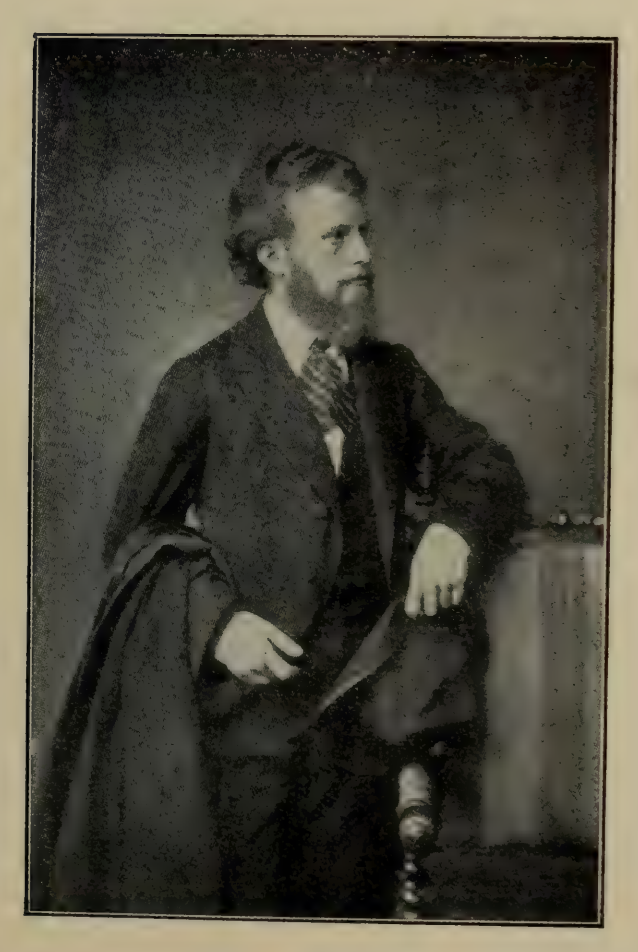
Schattenriß von Dr. Otto Boehler



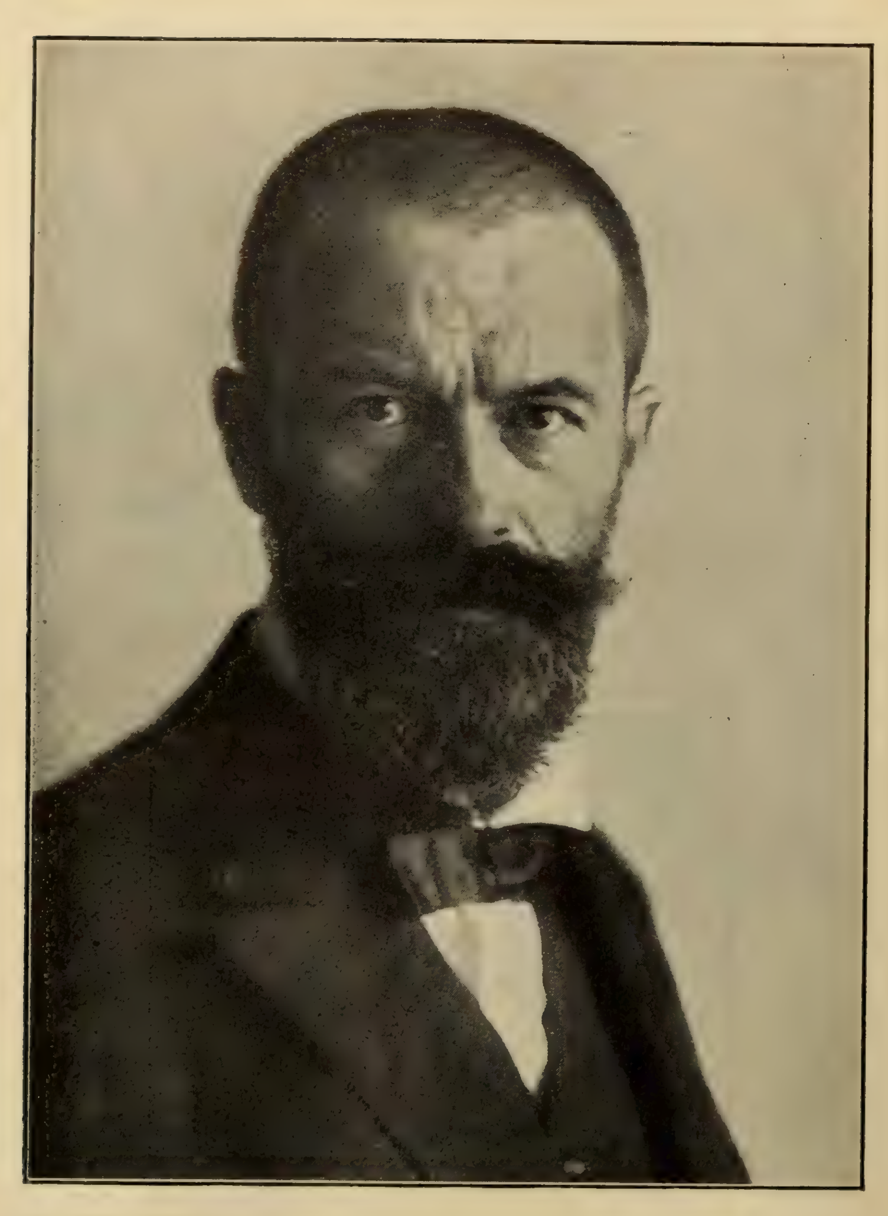
Das Opernhaus in Wien



Wilhelm Jahn



Hans Richter

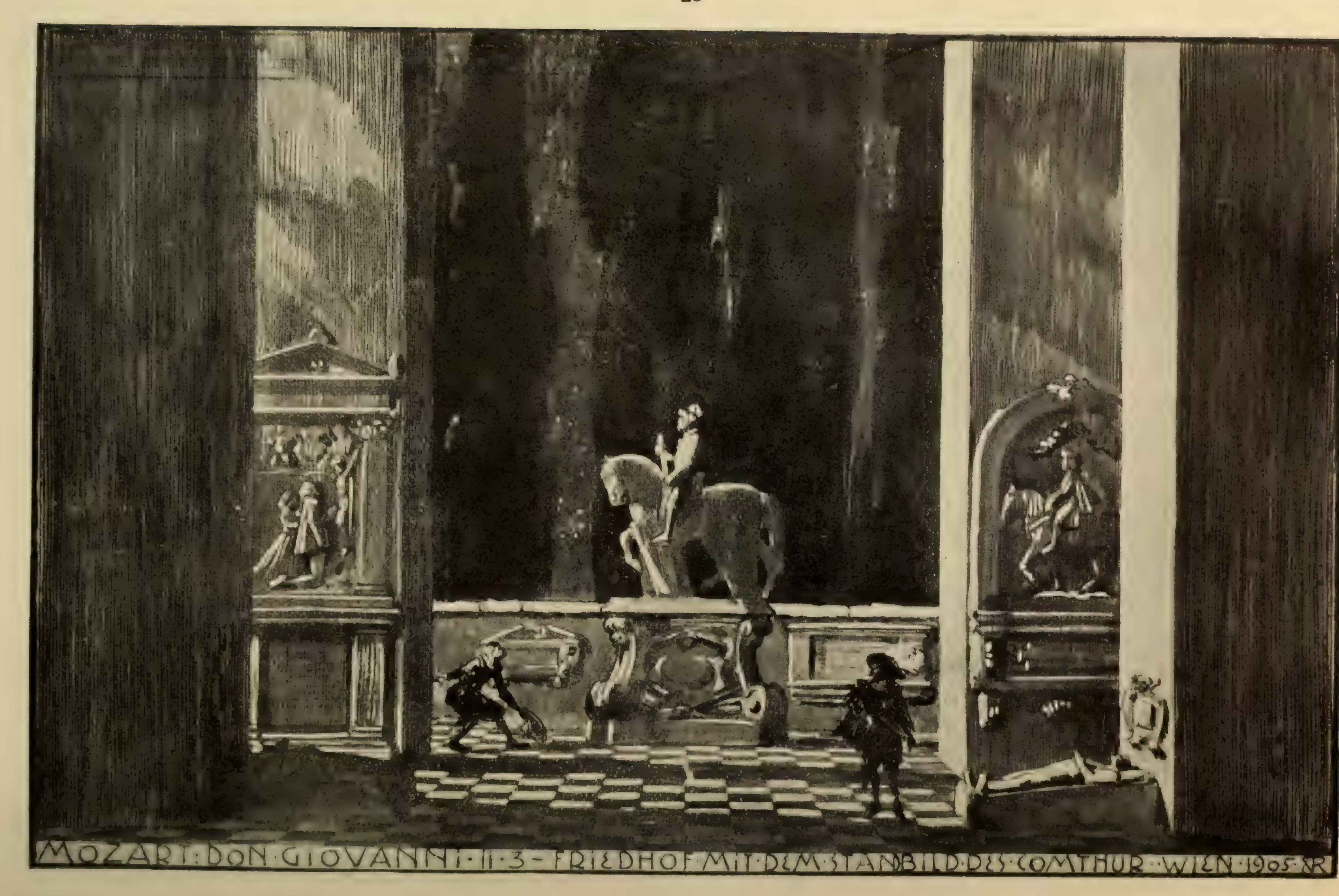


Frl. d'Ora, Wien, phot.

Alfred Roller

Der Schöpfer der Dekorationen und Figurinen
auf Seite 27 bis 43


MOZART · DON · GIOVANNI · II · NACHT · GARTEN · VOR · DEM · HAUSE · DES · COMTHUR · AUFFÜHRUNG · WIEN · 1905 · R


MOZART·DON·GIOVANNI·II·3-FRIEDHOF·MIT·DEM·STANDBILD·DES·COMTHUR·WIEN·1905·AR



Gartenszene aus Figaros Hochzeit



Fidelio, Erster Akt: Roccos Stübchen



RICHARD WAGNER: LOHENGRIN · I · ACT · I · SCENE ·


R·WAGNER·LOHENGRIN·ACT·II·MORGENANBRVCH



RICHARD·WAGNER·LOHENGRIN·III·ACT·BRAUTGEMACH·


STUDIE·ZU·RHEINGOLD·ERSTE·SCENE·
1904


RICH·WAGNER·DIE WALKÜRE·I·HUNDINGS·HÜTTE·WIEN·1907·KR·


MOZART·DON·GIOVANNI·
DON·GIOVANNI·


FIDELIO
LEONORE·FLORESTAN·


BEETHOVENS FIDELIO·
DON·PIZARRO·


RICHARD·WAGNER: RHEINGOLD·
FRIKA·
(K.K. HOFOPER)


RICHARD·WAGNER: RHEINGOLD·
ERDA·
04
K K HOFOPER


VERDI: FALSTAFF.
II·2
SIR·JOHN·FALSTAFF
II·1·ENDE
04

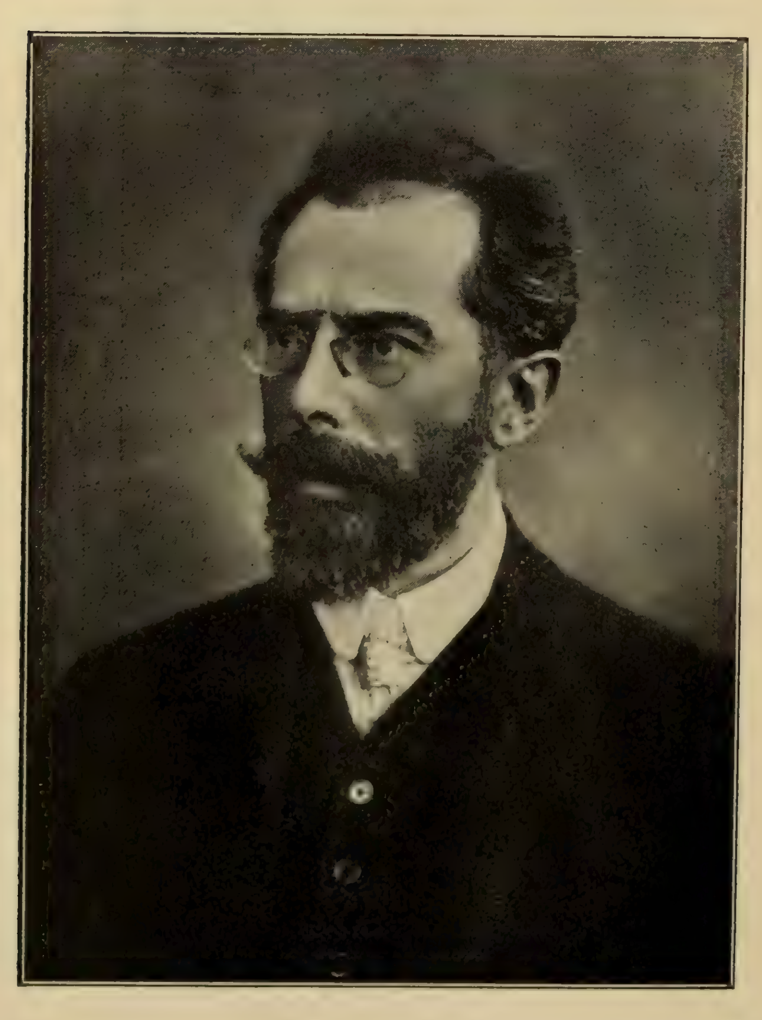

PFITZNER: D·ROSE·VOM·L-G·
DER·MOORMANN· ACT·I·VND·II


PFITZNER·DIE·ROSE·VOM
LIEBESGARTEN·
DER



J. C. Schaarwächter, Berlin, phot.

Bruno Walter



Franz Schalk



Bruno Walter

Karikatur von Theo Zasche



Erik Schmedes als Siegfried



C. Pietzner, Wien, phot.

Leo Slezak als Walter Stolzing



Leopold Demuth als Wilhelm Tell



Richard Mayr als König Marke



W. Höffert, Köln, phot.

Anna Mildenburg als Isolde



Madame Charles Cahier als Dalila



Marie Gutheil-Schoder als Frau Fluth
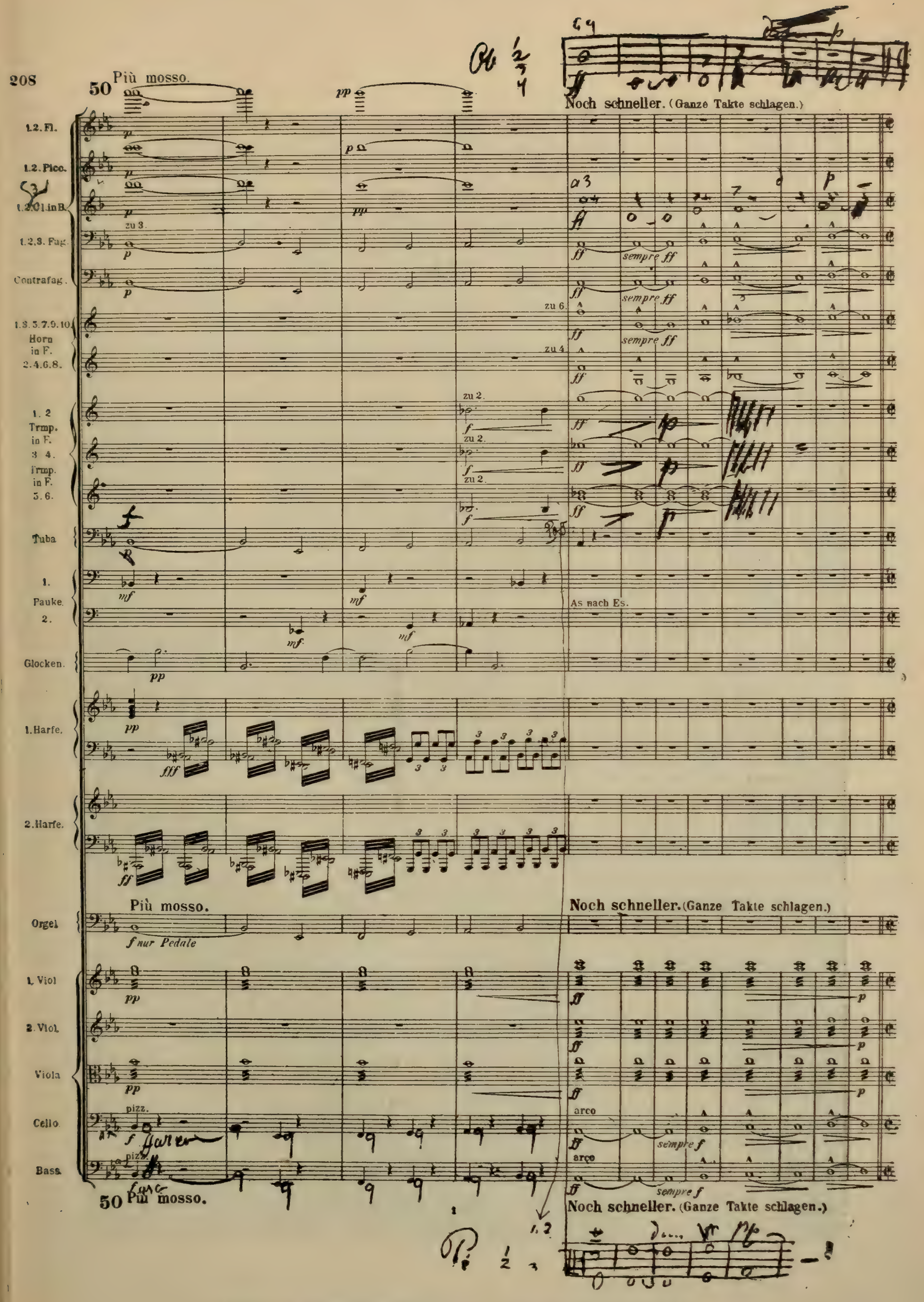


R. Krziwanek, Ischl, phot.

Friedrich Weidemann als Wotan

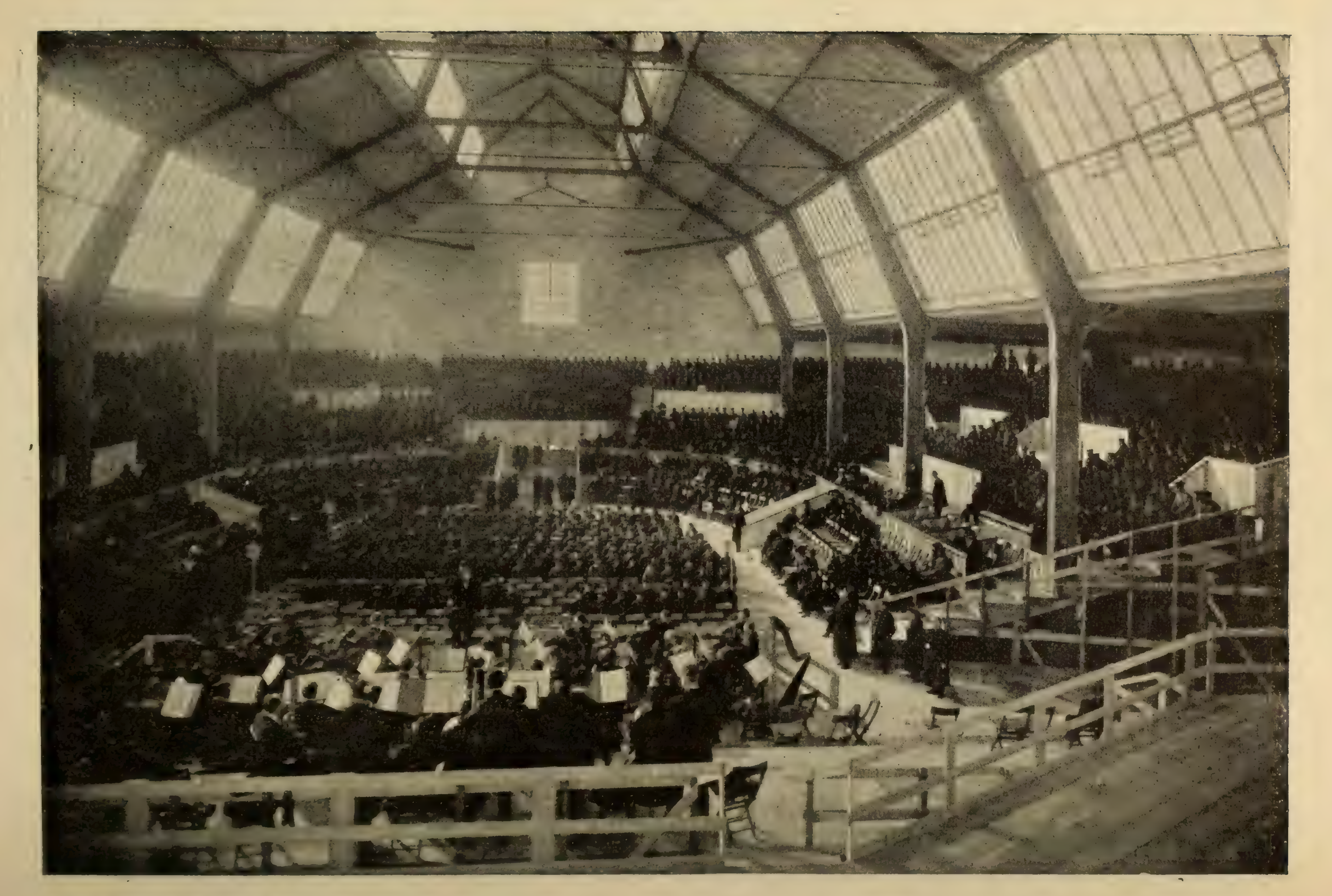


Mahlers Sommerhäuschen in Toblach

Zeichnung von Carl Moll

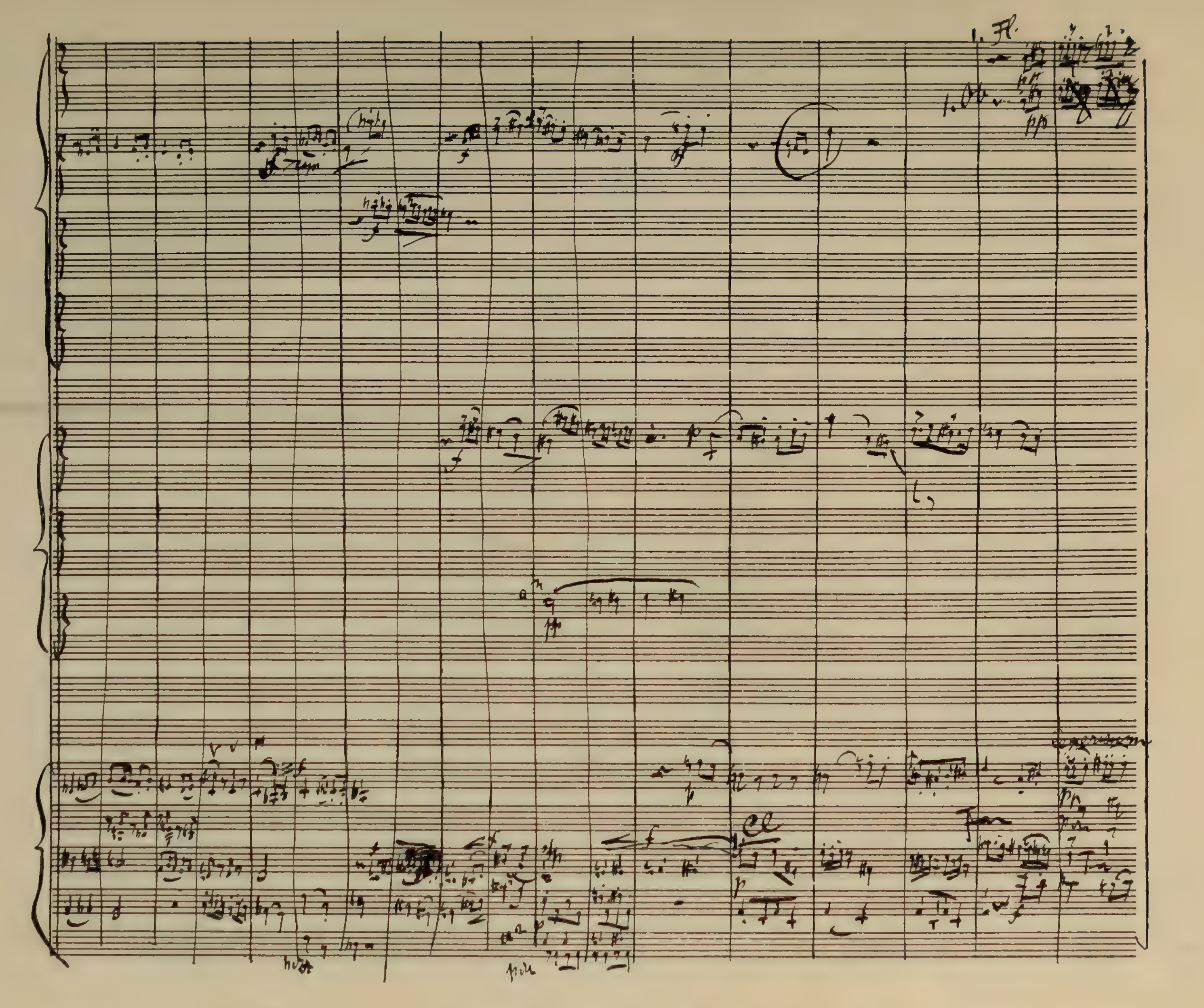


Eine Korrekturseite aus der II. Symphonie

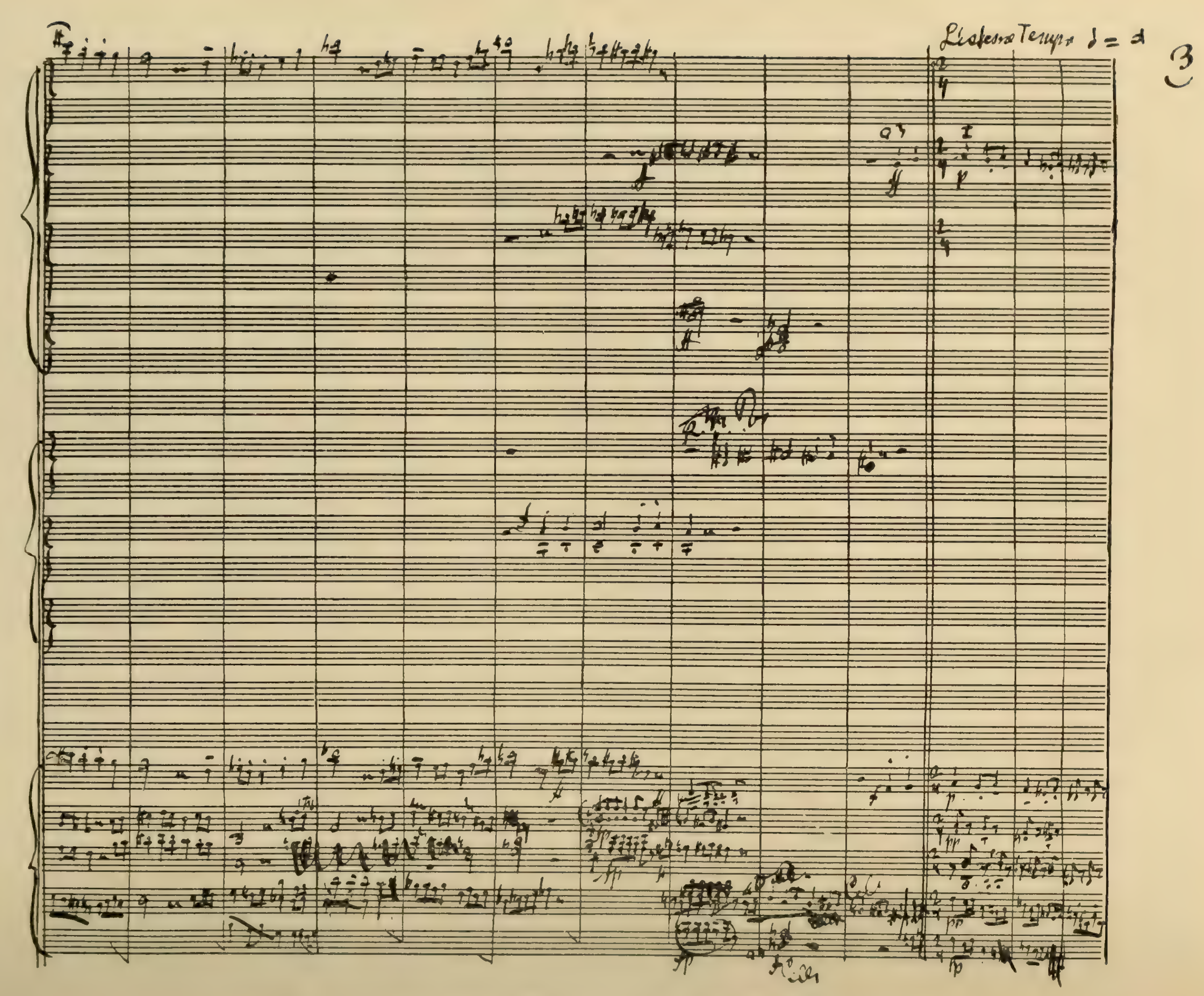


Jaeger & Goergen, München, phot.

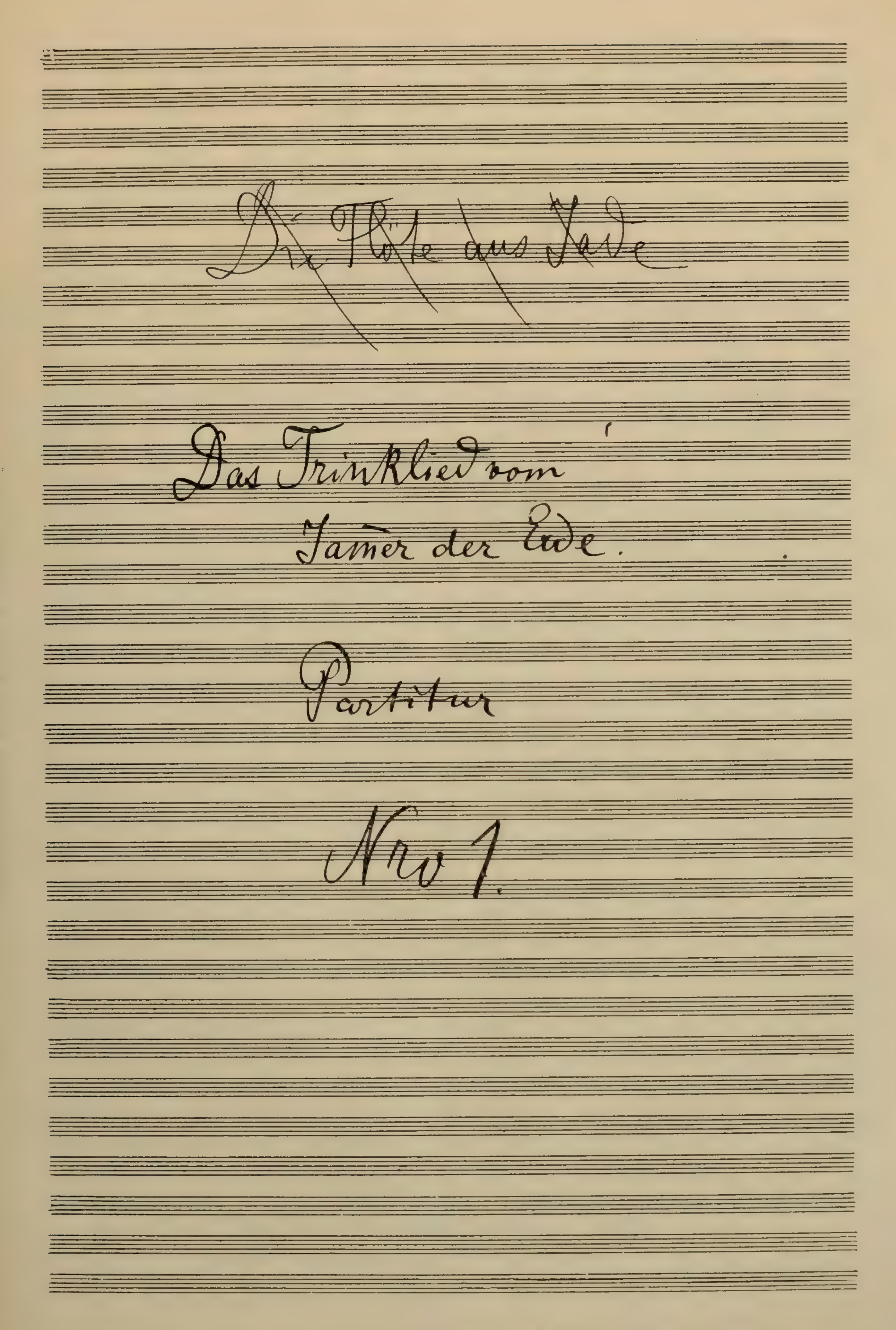
Die Akustikprobe zur VIII. Symphonie in München



Partiturskizze zum Dritten Satz der IX. Symphonie



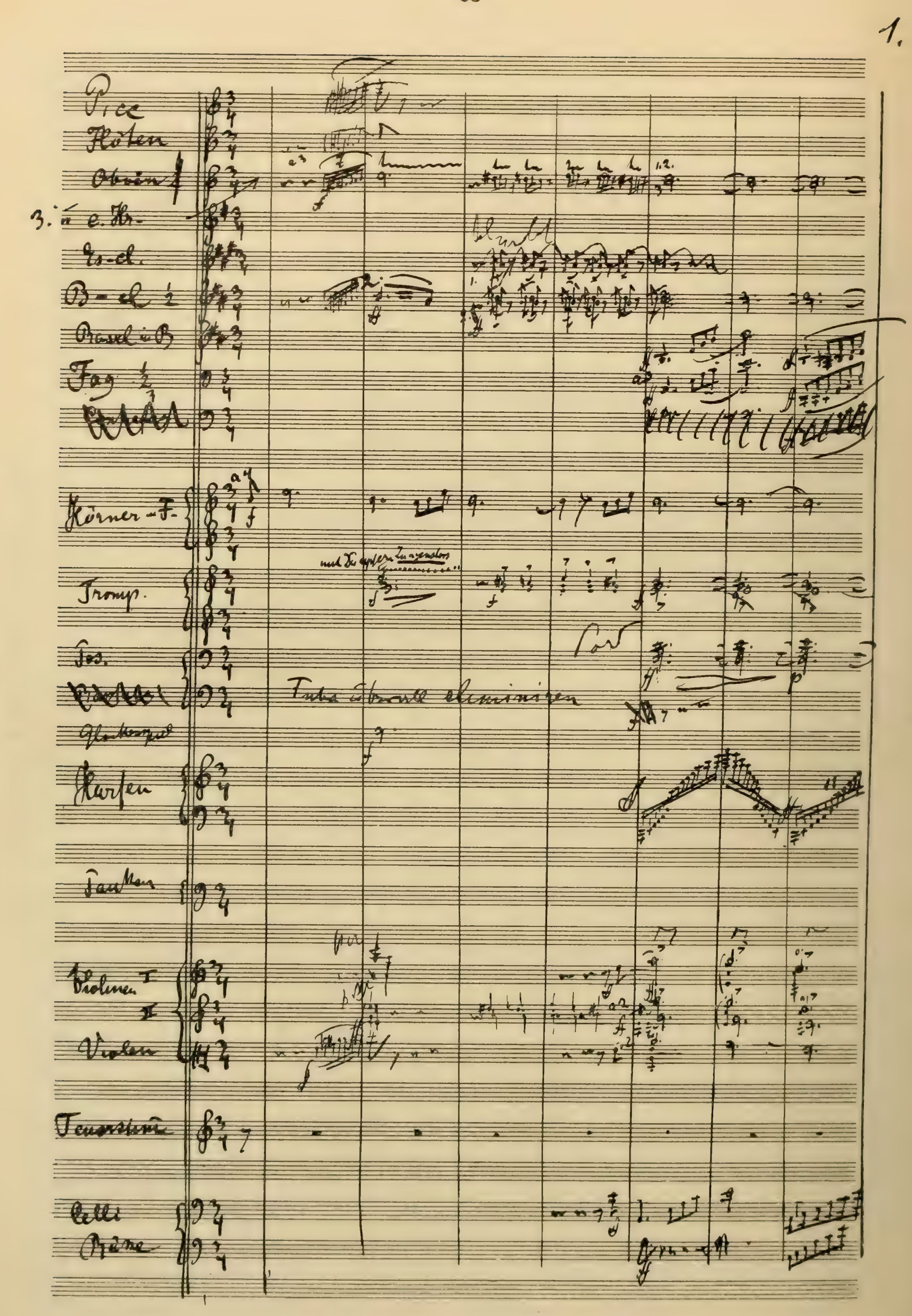
Partiturskizze zum Dritten Satz der IX. Symphonie



Titelblatt des ersten Teils vom Lied von der Erde

Partiturskizze zum Lied von der Erde

Partiturskizze zum Lied von der Erde



Erste Partiturseite des ersten Teils vom Lied von der Erde

Lieber Herr Schuster!

Haben Sie herzlichsten Dank für Ihre lieben Zeilen, und glauben Sie mir, daß ich nicht unempfindlich bin für den Ausdruck einer so unbedingten und vorbehaltlosen Zustimmung. Wenn es wahr ist, daß der Musiker ~~[illegible]~~ ohne Hinblick auf ein zukünftiges Publikum und ohne Rücksicht darauf, ob seine Ausdrucksmittel acceptirt und seine Empfindungen miterlebt werden können, schafft, so ist es leider noch viel wahrer, daß er auf die Dauer nicht ~~[illegible]~~ auf Verständniß und Sympathie für seine Bestrebungen verzichten kann. Ich fühle seit langer Zeit, daß mir ein Mittler fehlt; ein „<u>Programm</u>", welches mich in unserer völlig degenerirten und maßlos abirrenden

Ein Brief an den Herausgeber der „Musik"

Musik welt immer zudringlicher ab-
gefordert wird, wenn dies nicht wäre.
Ich hoffe, (ich fühle aus Ihren Worten,
daß gerade Sie dies begriffen, und
jeder aus dem Wesen meiner Musik
heraus, welche aus sich allein, aus
ihrem inneren – weder in Bildern noch
durch „Erläuterungen" ~~[illegible]~~ erschließbaren -
Bedingungen erfaßt werden will.
Mögen Sie mir, lieber Herr Schuster,
ein solcher werden! Ich weiß nicht,
ob Sie schon früher in der Lage waren, von
mein[em] Schaffen Notiz zu nehmen.
Es liegen eine Reihe meiner Parti-
turen vor, die ich Ihnen, wenn Sie es
wünschen, gerne zusenden werde.
Für heute nur wenigstens den herz-
gefühlten Dank eines noch gern
Unverstandenen! (ja noch ärger:
Mißverstandenen)

Ihr sehr ergebener

Gustav Mahler

beim Schaffen, und gerade die Leitung eines
Concertorchesters war lebenslang mein
Wunsch. Ich bin froh, dass ich einmal in meinem
Leben zu geniessen (abgesehen davon, dass
ich dabei so manches lerne, denn die Technik
des Theaters ist eine ganz verschiedene, und
ich bin überzeugt, dass eine Menge meiner
bisherigen Ungeschicklichkeiten im Instrumen-
tieren nur daher rühren, dass ich gewöhnt bin
unter den gänzlich verschiedenen akustischen
Verhältnissen des Theaters zu hören). Warum
hat man Deutschland oder Österreich so was
nicht geboten? Kann ich dafür, dass Wien mich
hinausgeschmissen hat. — Ferner: ich brauche
einen gewissen Luxus, eine Behaglichkeit der
Lebensführung, die mir meine Pension
(die einzige, welche ich mir in intensiver 30jäh-
riger Dirigententhätigkeit erwerben konnte)
nicht hätte erlauben können. Daher war es
ein willkommener Ausweg für mich, dass mir Ame-
rika nicht nur eine meinen Neigun-
gen und Fähigkeiten adäquate Thätigkeit,
sondern auch einen reichlichen Lohn dafür geboten

Teil eines Briefes von Gustav Mahler

Lieber Freund! Wie Sie es voraus sagten, habe ich diesmal weder noch sonst irgendwann mal Lust Rundfragen zu beantworten, und ich denke schon, daß Sie nur den Refus so ernst genommen haben. – Dennoch hat mir diese unverbesserliche Gewohnheit der Journale (oder auch monthly reviews) wenigstens ein recht angenehme Minute verschafft; sie brachte mir Ihren Besuch, den ich herzlichst erwiedere, und machte mich lachen (in dieser schneidenden [illegible] atmosphäre eine entschieden angenehme Unterbrechung der Thätigkeit meiner [illegible] Muskeln)! (Bitte zückendes Bild). Also herzlichsten Dank

(Haha!) Ihr alter

Gustav Mahler

Brief Gustav Mahlers



Totenmaske

Abgeformt von Carl Moll



Vorderansicht der Totenmaske

GUSTAV MAHLERS WERKE

I. Symphonien

I. Symphonie D-dur

Klavierauszug 4ms (Br. Walter) M. 7.50. (U.-E.-Nr. 947)
Taschenpartitur 16°, M. 6.—. (U.-E.-Nr. 946)
Partitur 4°, M. 40.—. (U.-E.-Nr. 2931)

II. Symphonie C-moll

Klavierauszug 4ms (Br. Walter) M. 7.50. (U.-E.-Nr. 949)
Zwei Klaviere 4ms (H. Behn) [zur Aufführung sind zwei Exemplare erforderlich] M. 6.—. (U.-E.-Nr. 2937)
Zwei Klaviere 8ms (Bocklet) M. 12.—. (U.-E.-Nr. 3638)
Taschenpartitur 16°, M. 6.—. (U.-E.-Nr. 948)
Partitur 4°, M. 50.—. (U.-E.-Nr. 2933)
Chorstimmen à M. —.30. (U.-E.-Nr. 2935)
Chorparticelle, M. —.70. (U.-E.-Nr. 2936)
Altsolo: „Urlicht" Gesang und Klavier, M. 1.—. (U.-E.-Nr. 2938)

III. Symphonie D-moll

Klavierauszug 4ms (J. V. v. Wöss), M. 7.50. (U.-E.-Nr. 951)
Taschenpartitur 16°, M. 6.—. (U.-E.-Nr. 950)
Partitur, M. 50.—. (U.-E.-Nr. 2939)
Chorstimmen à M. —.30. (U.-E.-Nr. 2941)
Chorparticelle, M. 1.—. (U.-E.-Nr. 2942)
Altsolo: „O Mensch! Gib acht", Gesang und Klavier, M. 1.20. (U.-E.-Nr. 2943)
Glockenchor 2ms (J. V. v. Wöss), M. 1.50. (U.-E.-Nr. 3602)
Menuett 2ms (Friedman), M. 2.— (U.-E.-Nr. 3703)

IV. Symphonie G-dur

Klavierauszug 4ms (J. V. v. Wöss), M. 7.50. (U.-E.-Nr. 953)
Taschenpartitur 16°, M. 6.—. (U.-E.-Nr. 952)
Partitur 4°, M. 40.—. (U.-E.-Nr. 2944)
Sopransolo: „Wir genießen die himmlischen Freuden", Gesang und Klavier, M. 1.80. (U.-E.-Nr. 2946)

VI. Symphonie A-moll

Klavierauszug 4ms (Zemlinsky), M. 12.—. (U.-E.-Nr. 2775)
Kleine Partitur, M. 6.—. (U.-E.-Nr. 2774)

U.-E. = Universal-Edition.

VII. Symphonie

Klavierauszug 4ms (Casella), M. 12.—. (U.-E.-Nr. 2984)
Kleine Partitur, M. 6.—. (U.-E.-Nr. 2985)

VIII. Symphonie

Klavierauszug mit Text (J. V. v. Wöss), M. 12.—. (U.-E.-Nr. 2660)
Klavierauszug 4ms, M. 12.—. (U.-E.-Nr. 3390)
Kleine Partitur M. 10.—. (U.-E.-Nr. 3000)
Partitur Groß-4°, M. 100.—. (U.-E.-Nr. 2772)
Chorstimmen à M. 1.50. (U.-E.-Nr. 2661 a/d)
Knabenchor, M. —.60. (U.-E.-Nr. 2661 e)
Them. Analyse (R. Specht), M. —.50. (U.-E.-Nr. 3399)

IX. Symphonie

Klavierauszug 4ms (J. V. v. Wöss) M. 12.—. (U.-E.-Nr. 3397)
Kleine Partitur, M. 6.—. (U.-E.-Nr. 3398)
Partitur 4°, M. 50.—. (U.-E.-Nr. 3395)

II. Vokalwerke mit Orchester

Das klagende Lied

Klavierauszug mit Text (J. V. v. Wöss), M. 6.—. (U.-E.-Nr. 1694)
Partitur 4°, M. 24.—. (U.-E.-Nr. 2969)
Chorstimmen, M. —.60. (U.-E.-Nr. 2971 a/e)

Das Lied von der Erde

Klavierauszug mit Text (J. V. v. Wöss), M. 7.50. (U.-E.-Nr. 3391)
Studienpartitur, M. 6.—. (U.-E.-Nr. 3637)
Partitur 4°, M. 40.—. (U.-E.-Nr. 3392)
Them. Analyse (J. V. v. Wöss), M. —.40. (U.-E.-Nr. 3394)

III. Lieder für eine Singstimme

A. mit Orchester-Begleitung

Lieder aus: „Des Knaben Wunderhorn"

1. „Der Schildwache Nachtlied", Partitur, tief M. 4.—. (U.-E.-Nr. 2947)
   Ausgabe f. Gesang u. Klavier, hoch, tief à M. 1.50. (U.-E.-Nr. 3639 a/b)
2. „Verlorne Müh'", Partitur, hoch M. 2.—. (U.-E.-Nr. 2949)
   Ausgabe f. Gesang u. Klavier, hoch, tief à M. 1.—. (U.-E.-Nr. 3640 a/b)
3. „Trost im Unglück", Partitur, hoch M. 4.—. (U.-E.-Nr. 2951)
   Ausgabe f. Gesang u. Klavier, hoch, tief à M. 1.—. (U.-E.-Nr. 3641 a/b)

U.-E. = Universal-Edition.

Lieder aus: „Des Knaben Wunderhorn“

4. „Wer hat dies Liedlein erdacht?“, Part., hoch M. 2.—. (U.-E. Nr. 2953)
Ausgabe f. Gesang u. Klavier, hoch, tief à M. 1.—. (U.-E.-Nr. 3642 a/b)

5. „Das irdische Leben“, Partitur, hoch M. 4.—. (U.-E.-Nr. 2955)
Ausgabe f. Gesang u. Klavier, hoch, tief à M. 1.50. (U.-E.-Nr. 3643 a/b)

6. „Des Antonius v. Padua Fischpredigt“, Partitur, tief, M. 4.—. (U.-E.-Nr. 2957)
Ausgabe f. Gesang u. Klavier, hoch, tief à M. 1.50. (U.-E.-Nr. 3644 a/b)

7. „Rheinlegendchen“, Partitur, hoch M. 2.—. (U.-E.-Nr. 2959)
Ausgabe f. Gesang u. Klavier, hoch, tief à M. 1.—. (U.-E.-Nr. 3645 a/b)

8. „Lied des Verfolgten im Turme“, Part., hoch M. 4.—. (U.-E.-Nr. 2961)
Ausgabe f. Gesang u. Klavier, hoch, tief à M. 1.50. (U.-E.-Nr. 3646 a/b)

9. „Wo die schönen Trompeten blasen“, Partitur, hoch M. 2.—. (U.-E.-Nr. 2963)
Ausgabe f. Gesang u. Klavier, hoch, tief à M. 1.—. (U.-E.-Nr. 3647 a/b)

10. „Lob des hohen Verstands“, Partitur, hoch M. 2.—. (U.-E.-Nr. 2965)
Ausgabe f. Gesang u. Klavier, hoch, tief à M. 1.—. (U.-E.-Nr. 3648 a/b)

11. „Es sungen drei Engel“ (aus der III. Symph.), Partitur, hoch M. — (U.-E.-Nr. 3738) in Vorbereitung.
Ausgabe f. Gesang u. Klavier, hoch, tief à M. 1.—. (U.-E.-Nr. 3649 a/b)

12. „Urlicht“ (Altsolo aus der II. Symphonie), Partitur, tief M. 2.—. (U.-E.-Nr. 2967)
Ausgabe f. Gesang u. Klavier, hoch, tief à M. 1.—. (U.-E.-Nr. 2938 a/b)

Dieselben 12 Lieder in 2 Bänden, Ausgabe für Gesang und Klavier

Band I, hoch, tief à M. 3.—. (U.-E.-Nr. 1691 a/b)
Band II, hoch, tief à M. 3.—. (U.-E.-Nr. 1692 a/b)

Lieder eines fahrenden Gesellen, Partitur M. 7.50

Ausgabe für Gesang und Klavier, tief M. 3.—. (U.-E.-Nr. 1690)

Inhalt: 1. Wenn mein Schatz Hochzeit macht.
2. Ging heut' morgen übers Feld.
3. Ich hab ein glühend' Messer.
4. Die zwei blauen Augen.

Kindertotenlieder, Partitur, M. 9.—. (U.-E.-Nr. 3758)

Ausgabe für Gesang und Klavier, M. 4.—. (U.-E.-Nr. 2776)

Inhalt: 1. Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n.
2. Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen,
3. Wenn dein Mütterlein.
4. Oft denk ich, sie sind nur ausgegangen.
5. In diesem Wetter.

U.-E. = Universal-Edition.

Diverse Lieder

„Blicke mir nicht in die Lieder", Partitur, M. 2.40. (U.-E.-Nr. 3746)
Ausgabe für Gesang und Klavier, M. 1.20. (U.-E.-Nr. 2777)

„Ich atmet einen linden Duft", Partitur, M. 1.80. (U.-E.-Nr. 3748)
Ausgabe für Gesang und Klavier, M. 1.20. (U.-E.-Nr. 2778)

„Ich bin der Welt abhanden gekommen", Partitur, hoch, mittel à M. 2.40. (U.-E.-Nr. 3750, 3752)
Ausgabe f. Gesang u. Klavier, hoch, mittel à M. 1.50. (U.-E.-Nr. 2779/80)

„Revelge", Partitur, hoch, mittel à M. 4.50. (U.-E.-Nr. 3740, 3742)
Ausgabe für Gesang und Klavier, hoch, mittel à M. 2.—. (U.-E.-Nr. 2782/82a)

„Der Tambourg'sell", Partitur, M. 3.—. (U.-E.-Nr. 3744)
Ausgabe für Gesang und Klavier, M. 1.80. (U.-E.-Nr. 2783)

„Um Mitternacht", Partitur, hoch, mittel à M. 2.40. (U.-E.-Nr. 3754, 3756)
Ausgabe für Gesang und Klavier, hoch, mittel à M. 1.50. (U.-E.-Nr. 2997/97a)

B. mit Klavier-Begleitung

Lieder und Gesänge (aus der Jugendzeit) in 3 Heften

Heft I, hoch, tief à M. 2.—. (U.-E.-Nr. 3952a/b)

Inhalt: 1. Frühlingsmorgen
2. Erinnerung
3. Hans und Grethe
4. Serenade aus „Don Juan"
5. Phantasie aus „Don Juan"

Heft II, hoch, tief à M. 2.—. (U.-E.-Nr. 3953a/b)

Inhalt: 1. Um schlimme Kinder artig zu machen
2. Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald
3. Aus! Aus!
4. Starke Einbildungskraft

Heft III, hoch, tief à M. 2.50. (U.-E.-Nr. 3954a/b)

Inhalt: 1. Zu Straßburg auf der Schanz
2. Ablösung im Sommer
3. Scheiden und Meiden
4. Nicht Wiedersehen!
5. Selbstgefühl!

„Liebst du um Schönheit" Ausgabe für Gesang und Klavier, hoch, mittel à M. 1.20. (U.-E.-Nr. 2781/81a)

U.-E. = Universal-Edition.

MODERNE MUSIKBÜCHEREI

WAGNER im Lichte eines zeitgenössischen Briefwechsels (1858 bis 1872). Von Dr. Edgar Istel. Mit einem Porträt. Geheftet 1 Mark.

„Wie ein Drama zieht dieser Briefwechsel an uns vorüber, wir empfehlen die Lektüre aufs eindringlichste." Die Zeit.

WAGNER in Luzern. Von L. Zimmermann. Mit 10 Bildern. Geheftet 2 Mark, gebunden 3 Mark.

„Das hübsche, anregende Buch ist mit lebhaftem Dank zu begrüßen und wird des allgemeinen Interesses in hohem Grade sicher sein." Allgemeine Musikzeitung.

WAGNER und die Tierwelt. Auch eine Biographie von Hans von Wolzogen. 3. Auflage. Mit 4 Bildern. Geheftet 1 Mark, gebunden 2 Mark.

„Das Buch ist eine sehr wichtige Ergänzung der Wagnerbiographie und gehört in die Sammlung jedes Wagnerianers." Grazer Tagespost.

WAGNER-Anekdoten. Von Erich Kloss. 3. Tausend. Geheftet 1.50 Mark, gebunden 2.50 Mark.

„Eine ganz neue Seite ist die von Humor erfüllte Weltauffassung Wagners, die uns hier offenbart wird. Ein willkommenes und liebenswürdiges Buch!"
Berliner Börsen-Courier.

WAGNER-Kalender. Herausgegeben von der MUSIK. 9. Tausend. Mit 46 Bildern. Geheftet 1 Mark, gebunden 1.60 Mark, Luxusausgabe 3 Mark.

„Der über alles Lob erhaben ausgestattete Kalender mit seinem großartigen Bilderreichtum wird einen sicheren Platz in der Bücherei jedes Kunstfreundes behaupten."
Kleine Presse.

WEBER Sämtliche Schriften. Kritische Ausgabe von Dr. Georg Kaiser. Mit einem Porträt. Geheftet 12 Mark, gebunden 14 Mark

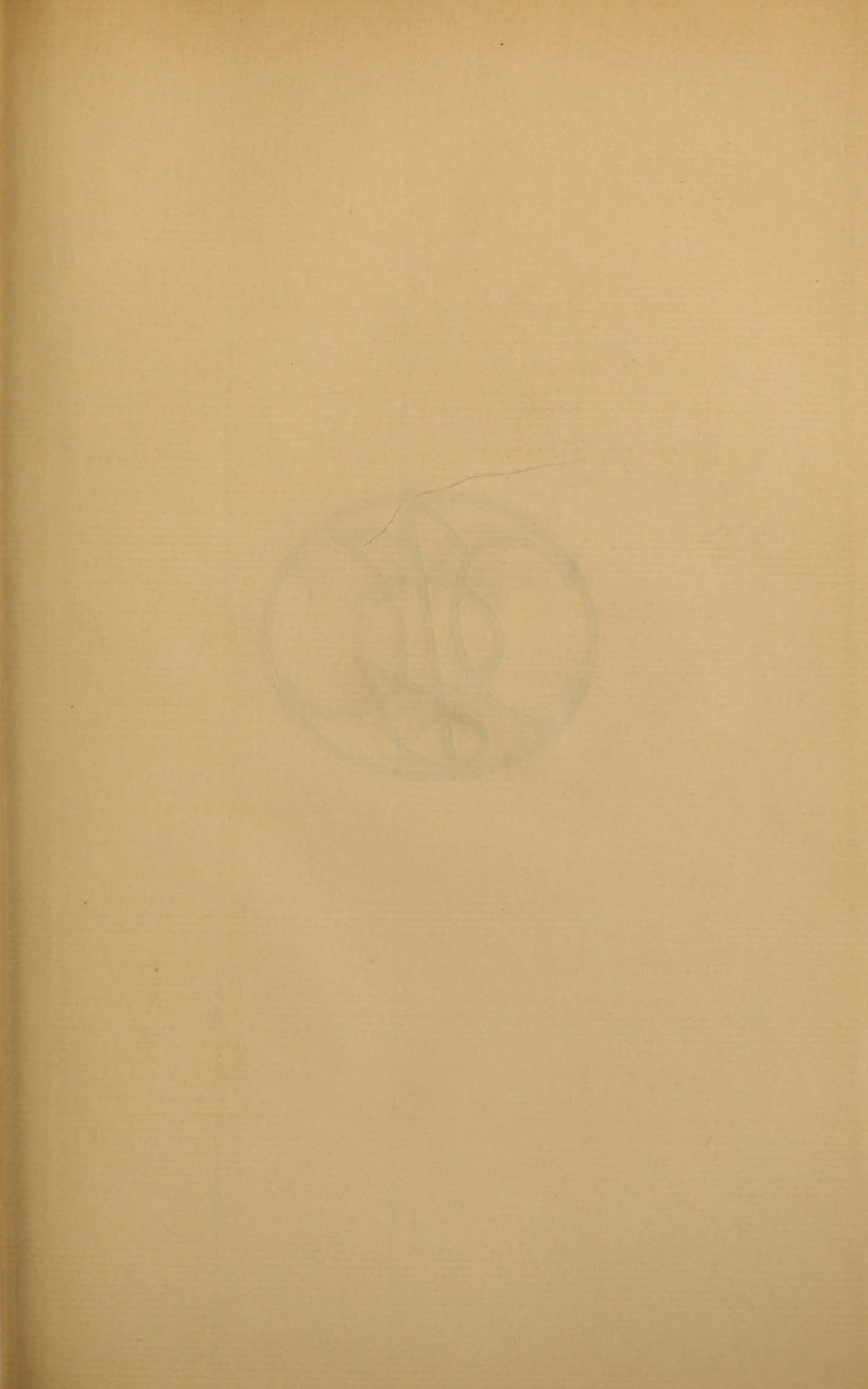
„Eine der dankenswertesten und wichtigsten Publikationen der Neuzeit." Der Tag.

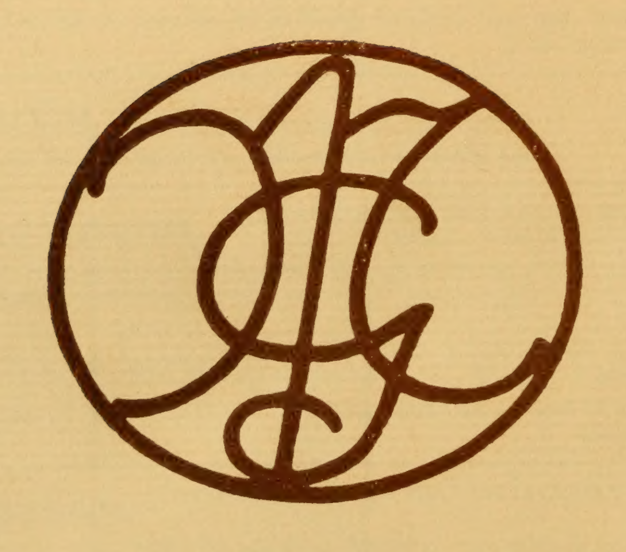
WEBER Beiträge zu einer Charakteristik Webers als Schriftsteller. Von Dr. Georg Kaiser. Geheftet 1.50 Mark.

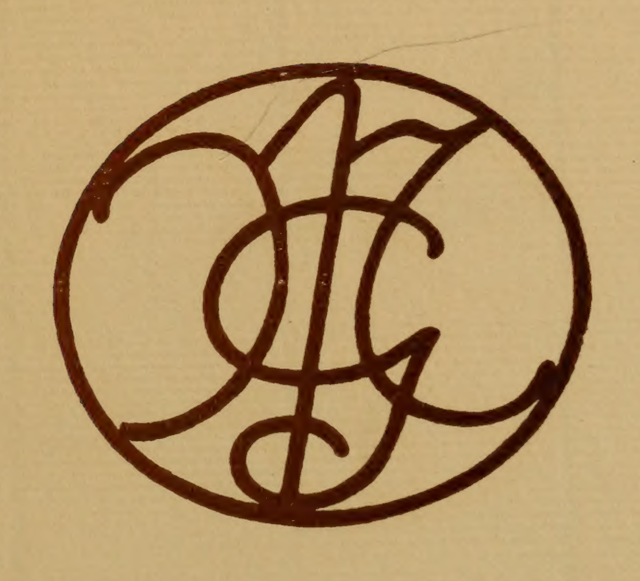
„Eine notwendige Ergänzung zu der Kaiserschen Gesamtausgabe von Webers unvergänglichen Schriften." Leipziger Zeitung.

WOLF Biographie von Dr. Ernst Decsey. Mit 70 Bildern. Geheftet 12 Mark, gebunden 14 Mark. Auch in 4 Bänden geheftet je 3 Mark, gebund. je 3.50 Mark.

„Schlechthin die klassische Biographie Hugo Wolfs". Münchener Post.








UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 13 23 04 023 6